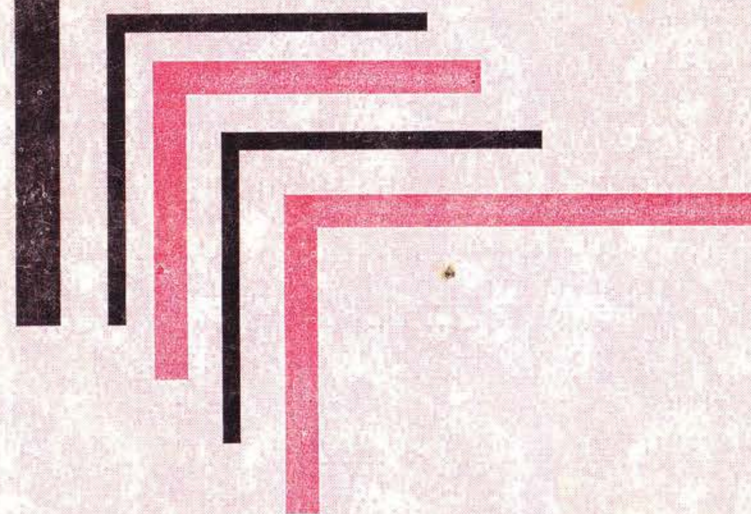
3-8076-26-9

Daniela ZAHARIA
Cezar ZAHARIA

Dicționar de terminologie literară



Casa Editorială Demiurg

Colecția **Dicționar, 1**

Consilier editorial: dr. Alexandrina Ioniță

Aleea Rozelor nr. 34, bl. A 11, sc. B, parter, ap. 2, 6600 - Iași
tel. 032/257033
E-mail: iionita@mail.dntis.ro
ceddemiurg@yahoo.fr

ISBN: 973-8076-26-9

Daniela Zaharia Cezar Zaharia

Dicționar de terminologie literară

Iași, 2002
Casa Editorială *Demiurg*

„Dacă la început aceste cuvinte vor apărea cu adevărat ca statui într-un muzeu, gândul cărții sau nădejdea ei ascunsă este ca unele dintre ele să nu rămână simple statui (...), ci să treacă pe nesimțite, din muzeul lor, în inimi și cugete".

Constantin Noica

A

ABSURD (< fr. *absurde*, lat. *absurdus*, supărător) În sens larg, termenul denumeşte tot ceea ce depăşeşte sensurile comune, unanim acceptate şi intră în opoziție cu logicul.

Ca şi categorie estetică, absurdul neagă caracterul rațional, coerent al vieții, proclamând *aberantul și ilogicul*. Rădăcinile sale se regăsesc în baroc (prin proiecțiile de tip *grotesc*), romantism (*ironia, sarcasmul*) şi în *iraționalismul poetic* din prima jumătate a secolului al XX-lea (v. AVANGARDA). Îmbracă diferite forme, de la *satiră* (în comedia dell'arte) la *umor* (Francois Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*), *nonsens* (Lewis Caroll, *Aventurile Alicei în Țara Minunilor*) sau *irațional oniric* (E. T. A. Hoffman, E. A. Poe).

Categoria absurdului a căpătat consistență şi a devenit o preocupare în sine în operele filosofilor existențialişti (S. Kirkegaard, Heidegger, J. P. Sartre, A. Camus) şi este definită ca incapacitate a omului de a desluşi sensul vieții. În acest context, literatura încearcă să devină o expresie a dramei omului captiv într-o lume ostilă valorilor umane:

Sentimentul absurdului nu-i decât divorțul acesta dintre om și viața sa, dintre actor și decorul său; absurdul se naște din această confruntare între chemarea omului și tăcerea irațională a lumii. [...] opera absurdă ilustrează renunțarea gândirii la prestigiul său. (Albert Camus, *Mitul lui Sisif*)

Ca structură estetică, absurdul se manifestă în creația artistică a secolului al XX-lea, în operele lui Franz Kafka (*Castelul, Procesul*), Albert Camus (*Ciuma, Străinul*), J. P. Sartre (*Greața*), E. Ionescu (*Rinocerii, Scaunele*) S. Beckett (*Așteptându-l pe Godot, Pustiitul*), Urmuz (*Pâlnia și Stamate, Ismail și Turnavitu*), V. Ivănceanu, D. Țepeneag etc.

ACCENT (fr. *accent* < lat. *accentus*, intonație) Pronunțarea mai intensă a unei silabe sau a unui cuvânt dintr-o sintagmă, silaba accentuată realizând unitatea cuvântului. Poate fi dinamic, tonic, ritmic, afectiv, valori susceptibile de expresivitate lirică:

Vai de biet Român săracul,
Îndărăt tot dă ca racul,
Nici îi merge, nici se-ndeamnă,
Nici îi este toamna toamnă... (M. Eminescu, Doina*)*

ACROSTIH (< fr. *acrostihe* < gr. *akros*, dinafară, *stikhos*, vers) Este o poezie în care inițialele versurilor (uneori litere de la mijlocul sau de la sfârșitul lor), citite vertical, alcătuiesc numele ființei iubite căreia îi era dedicată, numele poetului sau o intenție auctorială. Acrostihul a fost cultivat de poeții alexandrini, apoi sporadic în Renaștere. În literatura noastră, apare la poeții Văcărești, Costache Conachi, Anton Pann (vol. *Poezii deosebite sau cântece de lume*: *Însoțirea, Călătoria, Zădărnicia*).
Exemplu:

Anica, zilele trec
Și misterele ca clipa
Nu simțim cum se petrec
Tinerețile cu pripa.
Noi din zi în zi murim
Și ne pierdem din viață
Ca musca ne amăgim
Și ne-necăm în dulceață.
Interesuri căutând,
Trăim tot în neodihnă
Și ne hrănim griji păscând,
N-avem un minut de tihnă.
Cu nădejdi ne mângâiem
Și ne îndulcim amarul,
Ne îmbătăm și iar bem
Până la drojdii păharul.
Am vrea pe plac să trăim,
Și să fim în fericire,
Dar orcât să dobândim
Murim în nemulțămire.

(Anton Pann, *Zădărnicia*; în acrostih: *Anica*)

ACT (< fr. *acte* < lat. *actus*, de la *agere*, a lucra) Reprezintă o diviziune a acțiunii specifică genului dramatic, cuprinzând mai multe tablouri sau scene. Actele sunt separate în reprezentarea teatrală prin scurte pauze (***antracte***).

Anticii recunoșteau diviziunea în acte, acțiunea era însă întreruptă de intervențiile repetate ale corului. Dramaturgia greacă folosea **protaza** (partea incipientă care conținea expunerea subiectului), **epitaza** (intrarea actorilor și derularea conflictului), **catastaza** (momentul de culminație în ordinea dramatică și emoțională a piesei) și **catastrofa** (partea ultimă, cuprinzând deznodământul), împărțire ce corespunde ca substanță actelor din teatrul modern, fără a fi separate însă prin antract. Demarcația apare în schimb în dramaturgia latină (Plautus: *Aulularia* – cinci acte; Terentius: *Adelfi* – șase acte) și se definitivează în clasicism și romantism.

Numărul actelor este determinat de amploarea acțiunii, variind de la un act (*Conu Leonida față cu Reacțiunea*, I. L. Caragiale), mai frecvent la trei, structură preconizată de estetica hegeliană (*Patima roșie*, Mihail Sorbul), patru (*O scrisoare pierdută*, I. L. Caragiale) sau chiar șase (*Cocoșul negru*, V. Eftimiu).

ACȚIUNE (< fr. *action* < lat. *actio*, lucrare) Totalitatea faptelor, întâmplărilor dintr-o operă literară epică sau dramatică, prezentate într-o înlănțuire cronologică și cauzală, la care participă un număr variabil de personaje.

În funcție de speciile literare epice, acțiunea se poate constitui prin articularea unor ***secvențe narative*** (schiță) sau ***episoade*** (nuvelă, roman). În genul dramatic, acțiunea se constituie printr-o succesiune de evenimente, relații complexe ale personajelor redate în ***"gesturi verbale", monologuri și dialoguri.***

Din punct de vedere tehnic, acțiunea se poate realiza prin mai multe modalități:

- desfăşurare lineară (romanul picaresc);
- desfăşurare paralelă (romanul realist);

În funcţie de timpul de desfăşurare, poate fi:

- continuă (*Iliada* de Homer);
- discontinuă (*Odiseea* de Homer sau *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust);

Raportându-se la spaţiul desfăşurării, acţiunea se clasifică în:

- statică (Boccaccio, *Decameronul*, Mihail Sadoveanu, *Hanu-Ancuţei*);
- cinetică (Cervantes, *Don Quijote*);

În proză şi în teatru, acţiunea se caracterizează printr-o gradaţie ascendentă (*climax*) până la un punct culminant şi o gradaţie descendentă (*anticlimax*) care conduce către deznodământ.

AFEREZĂ (< fr. *apherese*, lat. *aphaeresis*) Figură de stil realizată la nivel fonologic prin suprimarea unui sunet sau a unui grup de sunete din poziţia iniţială a termenilor:

Ce e cugetarea sacră ? Combinare măiestrită
Unor lucruri ***nexistente****; carte tristă şi-ncâlcită.*
(Mihai Eminescu, *Epigonii*)

De-aş avea o bălăioară
Naltă, veselă, uşoară... (Vasile Alecsandri, *Doina*)

AFORISM (< *fr.* *aphorisme* < *lat. aphorismus, gr. aphorismos*, definiţie) Numit şi MAXIMĂ sau SENTENŢIE, reprezintă o cugetare sau un adevăr filosofic redat printr-o formulare concisă, lapidară. Spre deosebire de axiome, care exprimă adevăruri evidente, aforismele sunt, în esenţă, concluzii sintetice asupra unor experienţe. Astfel, conţin un sens adânc şi sunt rostite cu intenţia de a revizui un loc comun în gândire, o idee înrădăcinată. În ciuda conciziei, se poate vorbi de o natură stilistică, fiindcă, în formulare, *"sunt vizibile semne ale unui ton propriu fiecărui scriitor"* (S. Iosifescu, *Literatura de frontieră*).

Aforismul este cultivat încă din antichitate şi poate fi ilustrat de Blaise Pascal, La Rochefoucauld, Arthur Schopenhauer, Lucian

Blaga, Victor Eftimiu, Garabet Ibrăileanu ş. a. m. d.
Exemple:

Tot ce se întâmplă se produce prin contradicţie. (Heraclit)

UNU dobândeşte conştiinţa de sine doar când apare DOI. (Plotin)

Generaţiile se înlocuiesc şi asemenea alergătorilor, îşi trec din mână în mână torţa vieţii. (Lucreţiu)

Nimic nu se naşte fără rădăcini; cea de-a doua etapă e întotdeauna în cea dintâi. (Victor Hugo)

Omul este o sumă de eşecuri. (William Faulkner)

Cine nu iese din EU n-atinge absolutul şi nu descifrează nici VIAŢA. (Constantin Brâncuşi)

Treapta dintâi pe care ne înălţăm e un altar de jertfă. (Titu Maiorescu)

Creaţia este răspunsul ce se poate da destinului. (Mircea Eliade)

Nu da povaţă celui ce nu ţi-o cere, căci nu te ascultă... (Constantin Noica)

ALEGORIE (< fr. *allegorie*, < gr. *allegoria*, a vorbi altfel) Figură de stil alcătuită dintr-o înşiruire de metafore, personificări, comparaţii formând o imagine unitară, prin care poetul sugerează noţiuni abstracte. De obicei, punctul de plecare este o metaforă al cărei sens trebuie intuit sau o realitate foarte îndepărtată de conţinutul propriu-zis al operei.

Astfel, **moartea** este înfăţişată în chip alegoric printr-o **nuntă feerică, de proporţii cosmice**, în balada populară *Mioriţa*:

Iar tu de omor
Să nu le spui lor
Să le spui curat
Că m-am însurat
Cu-o mândră crăiasă
A lumii mireasă
Că la nunta mea
A căzut o stea;
Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa

Brazi şi păltinaşi
I-am avut nuntaşi
Preoţi, munţii mari
Paseri, lăutari,
Păsărele mii
Şi stele făclii !... (Mioriţa)

În poemul *Noaptea de noiemvrie*, Alexandru Macedonski vorbeşte despre **bogăţie** numind-o metaforic **rege**, iar ceea ce urmează este o dezvoltare alegorică a metaforei iniţiale:

Câştigul ce-n picioare călcând virtute, lege,
Trufaş înaintează spre tronul său de rege,
Şi-n templul Bogăţiei intrând triumfător,
În hohotul monedei sub bolte se aşază,
Iar galben ca metalul din care se formează
Apas-asupra lumii ş-o ţine sub picior.
Mulţimea, fermecată de falsa maiestate,
Se-nchină umilită l-această zeitate...
(Al. Macedonski, *Noaptea de noiemvrie*)

Alegoria se întâlneşte frecvent şi în basme, balade, legende, fabu , unde exprimă stări de lucruri, idei, atitudini transpuse de cele mai .nulte ori în lumea plantelor, a animalelor sau a obiectelor. Spre exemplu, arhicunoscuta fabulă a lui Grigore Alexandrescu, *Câinele şi căţelul*, ascunde sub măşti zoomorfe trăsături umane reprobabile (demagogie, arivism, lipsă de caracter etc):

Căţelul Samurache, ce şedea la o parte
Ca simplu privitor,
Auzind vorba lor,
Şi că nu au mândrie, nici capriţii deşarte,
S-apropie îndată
Să-şi arate iubirea ce are pentru ei:
- Gândirea voastră – zise – îmi pare minunată
Şi sintimentul vostru îl cinstesc, fraţii mei.
- Noi, fraţii tăi – răspunse Samson plin de mânie –
Noi, fraţii tăi, potaie !

O să-ţi dăm o bătaie
Care s-o pomeneşti.
Cunoşti tu cine suntem, şi ţi se cade ţie,
Lichea neruşinată, astfel să ne vorbeşti ? ...
(Gr. Alexandrescu, *Câinele şi căţelul*)

ALITERAŢIE (< fr. *alliteration*) Repetarea unui sunet sau a unui grup de sunete, de obicei din rădăcina cuvintelor, cu efect eufonic (muzical), imitativ (onomatopeic) sau expresiv:

Orizontu-ntunecându-l, vin săgeţi de pretutindeni,
*Vâjâind ca **vijelia** şi ca **plesnetul** de **ploaie**...*
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

Prin vulturi vântul viu vuia
Vrun prinţ mai tânăr când trecea...
(G. Coşbuc, *Nunta Zamfirei*)

Sălbaticul vodă e-n zale şi-n fier
Şi zalele-i zuruie crunte (G. Coşbuc, *Paşa Hassan*)

*Deodată se aude un **tropot** pe pământ,*
*Un **tropot** de copite, **potop rotopitor***
(V. Alecsandri. *Dan, căpitan de plai*)

ALUZIE (< fr. *allusion*, lat. *allusio, -onis*) Segment sintactic, evocator al unui eveniment sau personaj din domeniul istoriei, mitologiei, literaturii, cu forţă expresivă în retorică:

Eliad zidea din visuri şi din basme seculare
Delta biblicelor sânte, profeţiilor amare...
(Mihai Eminescu, *Epigonii*)

...Ca Lazăr la auzul duioaselor porunci,
Oricând şi ori de unde mă vei striga pe nume,
Chiar de-aş zăcea în groapă cu lespedea pe mine,
Tot m-aş scula din moarte ca să alerg la tine.
(Vasile Voiculescu, *Sonet CLXXXIII*)

AMPLIFICARE (< fr. *amplifier*, lat. *amplificare*) Lanț de figuri descriptive în care fiecare din acestea reia și adâncește ideea exprimată anterior:

În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, și infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă.
(Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*)

ANACOLUT (< fr. *anacoluthe*, < gr. *anakolouthon*, întrerupere) Construcție gramaticală greșită, constând în lipsa de legătură între începutul și sfârșitul unei idei sau în întreruperea construcției sintactice începute și continuarea frazei cu altă construcție. Apare frecvent în operele epice, cu rol caracterizator, sursă a comicului sau marcă a oralității stilului:

Eu, dom' judecător, reclam, pardon, onoarea mea, care m-a-njurat, și clondirul cu trei chile mastică prima, care venisem tomn' atunci cu birja... (I. L. Caragiale, *Justiție*)

Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stâlpul hornului unde lega mama o sfoară cu motocei la capăt, de crăpau mâțele jucându-se cu ei [...] parcă-mi saltă și acum inima de bucurie !
(I. Creangă, *Amintiri din copilărie*)

ANACREONTIC (< fr. *anacreontique*, de la **Anacreon**, poet grec, 560-478 î. e. n.) Este un termen consacrat de registrul afectiv, imagistic și expresiv al poeziilor lui Anacreon, poet grec, etern îndrăgostit, cântăreț al iubirii și al vinului, al bucuriilor vieții, și desemnează un stil artistic asemănător acestuia, cultivat de poeții alexandrini, cei ai Pleiadei și de neoromanticii germani.

În literatura română, poezii anacreontice au creat poeții Văcărești și Costache Conachi, sub influența neoanacreonticului Athanasie Hristopulos. Exemple:

Oglinda când ți-ar arăta
Întreagă frumusețea ta,

Atunci și tu ca mine
Te-ai închina la tine. (Alecu Văcărescu)

Într-o grădină,
Lâng-o tulpină,
Zării o floare ca o lumină.

S-o tai se strică !
S-o las mi-e frică,
Că vine altul și mi-o ridică ! (Ienache Văcărescu)

ANADIPLOZĂ (< fr. *anadiplose*) Figură de stil specifică retoricii care constă în repetarea unui cuvânt la începutul și la sfârșitul a două unități sintactice succesive:

***Toate**-s vechi și nouă **toate**...*

*Anii tăi se par ca **clipe**;*
***Clipe** dulci se par ca veacuri.* (Mihai Eminescu)

ANAFORA (< fr. *anaphore* < lat. *anaphora*, ridicare) Des folosită ca mijloc de intensificare lirică, este o figură de stil care constă în repetarea unui cuvânt sau a unei sintagme în poziția inițială a mai multor versuri dintr-o poezie:

***Fluieraș** de fag,*
Mult zice cu drag !
***Fluieraș** de os,*
Mult zice duios !
***Fluieraș** de soc,*
Mult zice cu foc ! (Miorița)

***Să moară** bătrânul ce fruntea înclină,*
Ce plânge trecutul de ani obosit;
***Să moară** și robul ce-n lanțuri suspină,*
***Să moară** tot omul cu suflet zdrobit !*
(D. Bolintineanu, *O fată tânără pe patul morții*)

Mai lasă-mă un minut.
Mai lasă-mă o secundă.
Mai lasă-mă o frunză, un fir de nisip.
Mai lasă-mă o briză, o undă.
Mai lasă-mă un anotimp, un an, un timp.
(N. Stănescu, *Viața mea se iluminează*)

ANECDOTĂ (< fr. *anecdote* < gr. *anekdota*, poveste în versuri, cu un final neaşteptat) Este o specie epică de dimensiuni reduse, în proză sau în versuri, care relatează o întâmplare hazlie, cu un final neaşteptat.

Unele anecdote, transmise pe cale orală, folclorizează întâmplări autentice sau atribuite unor personaje istorice, altele au un mai pronunțat caracter ficțional şi critic (bancuri).

Specia apare încă din antichitate (Plutarh, în *Viețile paralele* şi Suctoniu în *Viața celor 12 cezari*) şi este foarte prețuită în Franța secolului al XIII-lea. În literatura română, unele legende din *O samă de cuvinte* de Ion Neculce au un caracter anecdotic, la fel ca şi majoritatea amintirilor lui I. L. Caragiale reproduse în lucrarea *Din carnetul unui vechi sufleur*. Anecdota versificată a fost cultivată de Th. Sperantia şi Anton Pann.

Exemplu:

Barnovschii-vodă mergând cu multă gloată de aice din țară la Poartă, cu mulți boieri şi mazili şi curteni, şi cu di ceilalți mai proşti, şi preoți şi cu călugări, şi mergând pe drum şi poposind şi şedzând la masă, au început a strănuta Barnovschii. vodă des şi tare. Iar boierii carii era la masă cu Barnovschii vodă, după obicei: "Sănătos, doamne, şi pe voia mării tale !" Iar pe urmă, vădzând că tot strănută, un boier să fi dzis: "Viermi, doamne. " Şi cum i-au dzis "viermi, doamne" au şi tăcut de strănutat.

(I. Neculce, *O samă de cuvinte*)

ANTIFRAZĂ (< fr. *antiphrase* < gr. *antiphrasis*, cf. gr. *anti*, contra, şi *phrasis*, ironie) Figură de stil realizată la nivel semantic prin utilizarea unui cuvânt sau a unei expresii în sens contrar adevăratului înțeles, având frecvent un substrat ironic:

Patrioții !Virtuoşii, ctitori de aşezăminte,
Unde spumegă desfrâul în mişcări şi în cuvinte !
(Mihai Eminescu)

Tipătescu (care a tot bătut din călcâi cu impaciență, coboară încet, rar şi cu dinții strânşi): ***Iubite şi stimabile*** *domnule Cațavencu, nu înțeleg pentru ce între doi bărbați, cu oarecare pretenție de seriozitate, să mai încapă astfel de meşteşuguri şi* ***rafinării de maniere...***(I. L. Caragiale)

ANTILITERATURĂ (< fr. *antilitterature*) Concept care constă în minimalizarea, disprețuirea artei şi a literaturii, având la bază principiul conform căruia viața este superioară oricărei reprezentări artistice. Deşi conceptul ca atare a circulat în mediile avangardiste, fiind un simptom modernist *("Jos arta, că s-a prostituat !* sau *"Prinde retorica şi suceşte-i gâtul !")*, acesta s-a conturat încă din antichitate. Platon nu ezita să excludă poeții din cetatea ideală, optând pentru primatul filosofiei şi propunând o ierarhie care se va transmite ulterior, deformat, până în conştiința modernă.

Andre Gide, în *Traite du Narcisse*, concluziona: "Cărțile nu sunt, poate, un lucru foarte necesar; câteva mituri la început erau de ajuns; ele conțineau o întreagă religie." Totuşi, după cum observa Adrian Marino, "pusă în termeni fundamentali, problema antiliteraturii defineşte o constantă şi foarte energică tendință a literaturii (= artă literară) de a-şi regăsi şi apăra esența, printr-o delimitare sistematică şi radicală de opusul său, care este antiliteratura (= non-artă literară)". (A. Marino, *Dicționar de idei literare*)

ANTILOGIE (< fr. antilogie) Figură de compoziție prin care se creează un echilibru între judecăți:

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi şi nouă toate;
Ce e rău şi ce e bine
Tu te-ntreabă şi socoate... (Mihai Eminescu)

ANTIMETATEZĂ (< fr. *metathese* + pref. *anti-*) Figură de stil realizată la nivel sintactic (figură de construcție) prin repetarea componentelor unui segment sintactic în ordine inversă:

Și adânc privind în ochi-i, ți-ar părea cum că înveți,
*Cum viața **preț să aibă** și cum moartea **s-aibă preț**.*
(Mihai Eminescu)

Și toamna și iarna
Coboar-amândouă;
Și plouă, și ninge –
Și ninge, și plouă. (George Bacovia)

ANTIPALAGĂ Figură de stil realizată prin abaterea de la regula acordului gramatical:

Și se sting ca două stele,
Care-n nuntă, ușurele,
Se cunun căzânde jos.

... principiul rău
Nedreptul și minciuna al lumii duce frâu.
(Mihai Eminescu)

ANTITEZĂ (< fr. *antithese* < gr. *antithesis*, opoziție) Figură de stil care constă în opoziția dintre două atitudini, fapte, personaje, idei, situații, menite să se reliefeze reciproc. Procedeul a fost cultivat mai ales de scriitorii romantici, dar se conservă și în formulele moderne ale lirismului:

***Voi**, pierduți în gânduri sânte, convorbeați cu idealuri;*
***Noi** cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri,*
Căci al nostru-i sur și rece – marea noastră-i de ‹nghe›ț.
(M. Eminescu, *Epigonii*)

***Tu** te lauzi că Apusul înainte ți s-a pus ?*
Ce-i mâna pe ei în luptă, ce-au voit acel Apus ?
Laurii voiau să-i smulgă de pe fruntea ta de fier,
A credinței biruință căta orice cavaler.

***Eu** ? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul...*
Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, râul, ramul,
Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este,
Dușmănit vei fi de toate, făr-a prinde chiar de veste;
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

*Vreme **trece**, vreme **vine**,*
*Toate-s **vechi** și **nouă** toate...*(M. Eminescu, *Glossă*)

La noi sunt codri verzi de brad
Și câmpuri de mătase;
La noi atâția fluturi sunt
Și-atâta jale-n casă. (O. Goga, *Noi*)

Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adâncimi de întuneric
dar eu,
***eu cu lumina mea** sporesc a lumii taină - ...*
(L. Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*)

ANTONOMAZĂ (< gr. *antonomasia*) Figură de stil prin care se înlocuiește un nume propriu de persoană (devenită personalitate) cu unul comun (tratat ca nume propriu) sau un nume comun cu unul propriu (tratat ca nume comun). Spre exemplu, sunt încetățenite sintagme precum "Bardul de la Mircești" pentru Vasile Alecsandri, "poetul țărănimii" pentru George Coșbuc, "poetul Nopților" pentru Alexandru Macedonski sau "Luceafărul poeziei românești" pentru Mihai Eminescu. La fel, numele propriu Mecena este frecvent folosit pentru a numi protectorii artelor.

APOCOPĂ (< lat. *apocopa*) Figură de stil realizată la nivel fonologic prin suprimarea unui fonem sau a unei silabe din poziția finală a cuvântului:

*Grija noastră n-aib-o **nime**...*
*Gândirile-mi rele **sugrum** cele bune...* (Mihai Eminescu)

Zidul se suia
Şi o cuprindea
***Pân'** la gleznişoare,*
***Pân'** la pulpişoare...* (*Monastirea Argeşului*)

*Ce tresari ? Nu-i **nime, nime**...*
Linişte şi-ntunecime. (Şt. O. Iosif)

APOLINIC ŞI DIONISIAC Termenii provin de la numele unor zei din mitologia greacă: *Apollo*, zeul muzicii, al poeziei şi al artelor frumoase, şi *Dionysos*, zeul vinului şi al viţei de vie. Au fost folosiţi de filosoful german Nietzsche în *Naşterea tragediei din spiritul muzicii*, în opoziţie, pentru a defini două atitudini filosofico-estetice diferite. Apolinicul presupune o atitudine meditativ teoretică, bazată pe ordine, armonie, echilibru, măsură, o contemplare senină, detaşată, raţională, pe când dionisiacul corespunde unor atitudini energice, pasionante, unor trăiri frenetice, intense, veritabile beţii ale simţurilor.

În literatura română, această opoziţie este cultivată de Mihai Eminescu (*Floare albastră*), Lucian Blaga (*Vreau să joc !*), Ion Barb (*Lava, Munţii, Copacul*).

APOSTROFĂ (< fr. *apostrophe*) Figură de stil (caracteristică retoricii) prin care autorul îşi întrerupe firul expunerii pentru ca, stăpânit de o trăire puternică, să se adreseze unor fiinţe sau lucruri personificate, cu o întrebare, cu o exclamaţie sau o afirmaţie sentenţioasă:

Dar de ne-om prăpădi cu toţii,
***Tu, Oltule**, să ne răzbuni !* (O. Goga, *Oltul*)

***Oltule**, care-ai fost martor vitejiilor trecute,*
Şi puternici legioane pe-a ta margine-ai privit
Cine oar' poate să fie omul care te-a-ngrozit ?
(Gr. Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*)

ARGOU (< fr. *argot*) Limbaj aparţinând vorbitorilor dintr-un grup social restrâns, folosit pentru a nu fi înţeleşi de ceilalţi, fapt ce-i asigură un caracter încifrat, secret. Pierzându-şi foarte repede această calitate, din cauza circulaţiei preponderent orale, argourile se modifică frecvent. La baza unui termen argotic stă fie o metaforă, fie un regionalism sau arhaism, un termen împrumutat din alte limbi sau obţinut prin derivare.

Argourile au valoare expresivă la nivelul textelor literare, sporind nota de autenticitate a acţiunii, respectiv a personajelor, sau imprimând un anumit pitoresc limbajului artistic prin aportul de colocvialitate şi insolit.

Exemplu:

Se înveseliră:
-Noroc ! aruncă Bozoncea de departe, a nimerit ucenicul ?
-Dacă l-a adus mandea ! se fasoli ăl bătrân.
-Le-aţi făcut formele ?
-În regulă.
Starostele cercetă gloabele, le pipăi rănile proaspete şi clătină mulţumit din cap.
-O să ne mai odihnim şi noi până le-o creşte părul. Dacă scoatem un preţ bun, avem biştari frumoşi ?
-Le măritâm taman bine la târgul Oborului, se amestecă Oacă.
Faţa lui ciupită de vărsat se strâmbă într-un râs scurt.
-Şi cum a fost ? întrebă tăinuitorul.
-Cum să fie ? Ei ţipau şi noi îi cujbeam ! rosti scurt, cum îi era obiceiul, Nicu-Piele.
-Leagă căţeaua, moară neferecată ce eşti !
-Mucles ! Dă-te-n câştig ! (Eugen Barbu, *Groapa*)

ARHETIP (< fr. *archetype* < lat. *archety-pum*, gr. *archetypos*, model originar, tip primitiv) Este un concept care desemnează un model originar. Termenul poate fi regăsit în filosofia antică, unde denumea esenţa substanţială a lucrurilor sensibile. În filosofia medievală, reprezintă principiul cauză ce determină

activitatea spirituală iar în sens modern implică şi ideea de origine străveche a unui tipar. Termenul a fost delimitat şi de psihologie (C. G. Jung), care consideră că, pe lângă forma individuală a inconştientului, omul ar poseda şi un al doilea strat, mai profund, de origine arhaică, numit "inconştient colectiv", revelat în trăirile onirice sau în creaţiile artistice definitorii pentru un anumit spaţiu. Din domeniul psihanalitic, conceptul a trecut în cel estetic, fiind dezvoltat în cadrul teoriei miturilor (construite pe baza unor imagini sau simboluri originare).

ARTĂ POETICĂ < fr. *poetique* < lat. *poetica* < gr. *poietiki*) Termenul defineşte un tratat cu privire la poezie, extins apoi la literatură în general, cuprinzând reguli privitoare la tehnica literaturii, principiile şi normele artei literare. În teoria generală a poeziei, prin poetică se înţelege sistemul de principii poetice caracteristice unei epoci literare, precum şi modalitatea proprie de a crea a unui scriitor. Ilustrative din acest punct de vedere sunt *Poetica* lui Aristotel, *Ars poetica* a lui Horaţiu în antichitatea greco-latină, *Arta poetică* a lui Nicolas Boileau-Despreaux – clasicismul francez şi *Testament* de Tudor Arghezi, *Sonetul CLXI* de Vasile Voiculescu etc. – în spaţiul litera rii române. Exemplu:

Respectul pentru limbă voi pururi să-l aveţi
Chiar dacă-n mari excese ar fi ca să cădeţi,
Zadarnic îi daţi frazei un ton melodios,
Când vorba nu-i la locu-i, e versul vicios.
Şi mintea nu admite pomposul barbarism,
Nici versul care-nchide semeţul solecism.
Când nu-i stăpân pe limbă oricât ar fi de mare
Poetu-ntotdeauna e scrib fără valoare.
(Nicolas Boileau, *Arta poetică*, fragment din *Cântul III*)

ASINDET (< fr. *asyndete*, lat. *asyndetus, asyndeton*) Figură de stil realizată la nivel sintactic şi care constă în suprimarea conjuncţiilor între termenii coordonaţi.
Exemple:

Tot pământul, lacul, cerul... toate, toate ni-s prieteni.

El vede toată firea amestecat-afară –
Ninsoare, fulger, gheaţă, vânt arzător de vară –

Peste vârfuri trece lună,
Codru-şi bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună. (Mihai Eminescu)

ASONANŢĂ (< fr. *assonance* < lat. *assonare*, a produce ecou) Figură de stil constând în repetiţia vocalei accentuate în două sau mai multe cuvinte din interiorul unui vers, cu efect eufonic (muzical). În fragmentele următoare, se poate distinge muzicalitatea oferită versului de asonanţa vocalei **u**:

*Unde-i **u**nul n**u**-i putere*
La nevoi şi la durere... (V. Alecsandri, *Hora Unirei*)

*Căci **u**nde-aj**u**nge n**u**-i hotar...* (M. Eminescu, *Luceafărul*)

*Fl**u**t**u**ri m**u**lţi, de m**u**lte neamuri, vin în **u**rma l**u**i un lanţ...*
(M. Eminescu, *Călin...*)

AUTENTICITATE (< fr. *authenticite, authentique*, cf. lat. *authenticus*) La originea conceptului se află un sens predominant etic, trimiţând către **o normă a conştiinţei morale şi anume buna credinţă şi sinceritatea faţă de sine**. Renaşterea a permis o răsturnare de planuri, transformând această virtute etică într-una estetică. Montaigne introduce esenţa termenului, prezentându-şi *Eseurile* drept "o carte de bună credinţă", prin care înţelege pe de o parte **evitarea calofiliei, a *"frumuseţilor împrumutate"*** şi, pe de alta, recurgerea la ***"confesiunea simplă,** naturală şi obişnuită, fără simulare şi artificiu, căci pe mine mă zugrăvesc"*. Se deschide astfel drum către sensul actual al termenului: scriitorul autentic este de o **sinceritate absolută.** Această formă de sinceritate se va împlini în

specii predilecte: **jurnalul intim, autobiografia, memoriile** şi de aceea se poate regăsi în *Confesiunile* lui J. J. Rousseau (adept al sincerităţii absolute), la Thomas de Quincey *(Confesions of an English Opium-Eater)*. În literatura română, au excelat în astfel de specii nume relativ obscure: Colonelul Lăcusteanu (apreciat de Camil Petrescu) şi Eufrosin Poteca (*Ideile faptelor mele de la anul 1828 până la aprilie 1829 pentru ştiinţa mea şi pentru cunoştinţa de sine-mi*), însă termenul ca atare a fost propulsat de Camil Petrescu şi de Mircea Eliade. Naratorul–ordonator din *Patul lui Procust* invită pe doamna T să devină scriitoare, *"fiind sinceră cu dumneata însăţi până la confesiune"*.

În această accepţie, teoria autenticităţii devine sinonimă cu sinceritatea absolută, de unde derivă câteva consecinţe la nivelul metodei:

1. **Analiza abisală, prin investigaţie autobiografică în adâncime, autoanaliză**, preocupare pentru universul interior, nedisimulat, sub incidenţa sentimentului integrităţii, al nemistificării interioare.

2. **Conştiinţa unicităţii**, convingere proprie experienţei lirice, se transmite prin romantism întregii teorii moderne.

3. **A fi natural devine o normă estetică fundamentală** (*A fi natural, a nu scrie conform gustului unuia şi altuia, a nu te da după nimeni... ci, dimpotrivă, a-ţi semăna cu fidelitate doar ţie însuţi.* – Marivaux).

Din alte considerente, autenticitatea ca metodă nu se opune ficţiunii, invenţiei romaneşti, încât scriitorii realişti vor explora **valoarea documentului** (Stendhal şi Balzac). Romanul se realizează prin **studiu, anchetă, articulări documentare**. Documentul este folosit uneori textual (Duiliu Zamfirescu – *În război* citează *"Ordinul de zi nr. 54"* al generalului Cernat, G. Călinescu – *Enigma Otiliei* se foloseşte de documente financiare, bucăţi muzicale..., iar Camil Petrescu – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* şi *Patul lui Procust* – inserează în textura epică pasaje din filosofia lui Kant, frânturi de corespondenţă sau însemnări, articole de ziar etc.), procedeul fiind amplificat de dadaişti şi suprarealişti. Romanul

se transformă într-un adevărat dosar de existenţă, *"felie de viaţă"*, iar **scriitorul are despre realitate o perspectivă secţionată, recurgând la instantanee surprinse discontinuu.**

În epoca modernă, teoria autenticităţii se fundamentează filosofic. În accepţie naturist-raţionalistă, profund autentic ar însemna tot ceea ce este *"în armonie cu natura şi cu raţiunea pură"*. *"Tot ce se întâmplă nu este decât simbol... adevărul autentic, de bază, este mai întâi invizibil"*. Din această perspectivă, autenticitatea implică şi o **întoarcere la primordial**, la un fond nealterat, Lucian Blaga filosofând chiar pe tema *"orizontului spaţial"* constituit în *"matcă stilistică"* şi aparţinând **fondului originar, *"autentic şi nediluat"*, al inconştientului.**

Andre Gide experimentează autenticitatea la un nivel mult mai profund. În *Fructele pământului* se recomandă trăirea ca posibilitate unică de îmbogăţire sufletească şi respingerea culturii abstracte (*"cultura născută din viaţă, omorând viaţa"*) şi ajunge, în *Pivniţele Vaticanului*, la un paradox: personajul se îndoieşte de *"autenticitatea vieţii sale"*. Gidismul reprezintă una din cele mai tipice atitudini specifice ale autenticităţii din literatura modernă.

În spaţiul cultural românesc, **Camil Petrescu** a teoretizat şi exemplificat conceptul de autenticitate, cu sau fără cunoaşterea acestei teorii din opera lui **James Joice**: *"Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie." (Patul lui Procust)* Pentru **Mircea Eliade**, care nuanţează teoria, *"Idealul autenticităţii este să mori în fiecare zi, cu fiecare pagină scrisă. Ceasul acela al vieţii să fie cu adevărat ars ca să-l poţi uita, să nu-ţi mai aparţină, să-l laşi în urmă... Jurnalul, însemnările intime, notele fără importanţă ["literatură indirectă",* după Andre Gide – n. a. *] conţin atâta trăire şi atâta sete de veşnicie. Pentru că sunt scrise subit, ca o moarte, sau agonizează ca şi o moarte. Nu au nimic din visul acestei lumi şi nu sunt «făcute». Sunt aşa cum le vede autorul în clipa când le scrie, prea incendiate, prea chinuitoare, prea nude şi atât de palpitând de viaţă". (Jurnal)*

Autenticitatea a constituit în perioada modernă obiectul unor lucrări eseistice. În volumul *Tema vremii noastre*, **Jose Ortega y Gasset** sublinia:

"*Nu putem fi altceva. Sau, mai bine zis, teribil este că putem încerca să fim, dar atunci viața noastră va fi o mascaradă. Orice viață omenească trebuie să-și inventeze propria formă. Imperativul autenticității este un imperativ al inventivității. De aceea facultatea primordială a omului e fantezia, cum spunea Goethe. Chiar și ceea ce se numește gândire științifică nu este psihologicește decât o varietate a fanteziei. Este fantezia exactității. Viața umană este, până una alta, îndeletnicirea poetică, invenție a personajului ce i se impune oricui, în orice epocă, să fie. Omul își este propriul său romancier.*

Viața se dovedește a fi un adevărat gen literar. "

AUTOR (< fr. *auteur*, lat. *auctor*) Desemnează persoana care creează o operă literară artistică, publicistică sau științifică. La nivelul textului epic, se distinge de *narator* și de *personaje* (v. NARATOR). Lui îi revine meritul de a opta pentru o instanță narativă, de a inventa acțiunea și de a reprezenta personajele. La nivelul textului liric, autorul își exprimă direct mesajul, oglindindu-se în *eul liric* (o voce interioară). Poate fi **cunoscut** (literatura cultă) sau **anonim**, **individual** sau **colectiv**.

AVANGARDĂ – AVANGARDISM (< fr. *avant-garde*, termen militar care denumește detașamentul care explorează terenul necunoscut, pentru a pregăti înaintarea trupei)

La modul general, termenul definește o direcție complexă ce s-a manifestat la începutul secolului al XX-lea, reprezentând o atitudine nihilistă sau de frondă față de cultura și arta tradițională. Spre deosebire de alte orientări, avangardismul cunoaște o mare diversitate de manifestări independente, dar subsumabile, cum ar fi futurismul, dadaismul, suprarealismul, constructivismul, expresionismul, majoritatea revoluționând și discreditând structurile validate istoric ale operei de artă (armonia părților la nivelul ansamblului, perenitatea creației, demnitatea existenței umane în

univers...) și propunând valori diametral opuse (opera de artă nu se realizează ca întreg organic, ci prin însumarea neorganizată de părți componente, ea este o prezență strict actuală, de moment, iar sensurile sale indică precaritatea și drama ființei în univers).

Distrugerea gramaticii tradiționale a artelor se face în funcție de tipul mișcării; astfel, dadaismul propune jocul hazardului în ansamblarea întregului, futurismul sugerează posibilitatea creării poemului doar din termeni ce indică dinamismul vieții moderne, suprarealismul cultivă succesiunea onirică a viziunii etc.

"*Experimentală prin însăși condiția ei, avangarda caută mereu și pretutindeni noul, dar în forme mult distanțate de posibilitățile existente la un moment dat, care par, și sunt pentru acel moment, excesive.* " (Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*)

La nivel estetic, spiritul avangardei duce în mod inevitabil la negarea artei tradiționale, refuzând orice model, detestând gustul "consacrat" și având oroare de tot ce este vechi. Primele propoziții din ***Manifestul activist către tinerime*** al lui Ion Vinea, publicat în revista *Contimporanul*, sunt violent negative, subliniind ruptura avangardismului de tradiție, aceasta din urmă fiind atacată în toate dimensiunile ei:

Jos Arta,
Căci s-a prostituat !
Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimogenă a fetelor de orice vârstă;
Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve;
Literatura un clistir răsuflat;
Dramaturgia, un borcan de fetuși fardați;
Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare;
Muzica, un mijloc de locomoțiune în cer;
Sculptura, știința pipăirilor dorsale;
Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzorzonate;
Politica, îndeletnicirea cioclilor și a samsarilor;
... Luna, o fereastră de bordel la care bat întreținuții banalului și poposesc flămânzi din furgoanele artei.

În literatura română, un precursor al avangardei este socotit a fi Urmuz, iar dintre numele marcante amintim: Tristan Tzara, Saşa Pană, St. Roll, Virgil Teodorescu, Ion Vinea. În literatura universală, primele forme avangardiste pot fi delimitate în opera lui Guillaume Apollinaire, Paul Eluard, Louis Aragon. (v. şi *dadaism, futurism, constructivism, suprarealism, expresionism, ermetism*)

B

BALADA (< fr. *ballade*, cf. lat. *ballare*, cântec de dans) La origine, reprezintă un cântec de dans (Franţa, sec. al XIII-lea), apoi o poezie lirică cu formă fixă în repertoriul menestrelilor (ţările romanice, sec. XIV-XV), pentru ca în Anglia şi Germania să denumească acele cântece populare cu conţinut uneori fantastic care glorificau viaţa unor domnitori, luptători etc. În spaţiul cultural românesc conceptul este impus de V. Alecsandri, odată cu apariţia volumului *Poesii populare-Balade şi legende* (1853-1854). Numită şi **CÂNTEC BĂTRÂNESC** sau **CÂNTEC EPIC**, balada este o specie epică ? versuri, populară sau cultă, în care se valorifică, printr-o acţiune simplă, liniară, atribuită unor personaje cu însuşiri hiperbolizate, susţinute de forţe fabuloase, realizate antitetic, evenimente sau figuri excepţionale din trecut (haiduci, domnitori etc). În funcţie de conţinutul lor, baladele pot fi: **fantastice** (*Iorgu Iorgovan*), **legendare** (*Monastirea Argeşului*), **vitejeşti** (*Gruia lui Novac*), istorice (*Constantin Brâncovanul*), **haiduceşti** (*Toma Alimoş, Iancu Jianu, Pintea Viteazul*), **păstoreşti** (*Mioriţa, Dolca*) etc. Specia este masiv cultivată şi în literatura cultă, unde capătă noi trăsături, dintre care distingem: depăşirea mentalităţii populare prin introducerea unor noi problematici, dinamica acţiunii, profilul stilistic specific literaturii culte, prosodia impecabilă: V. Alecsandri - *Baba Cloanţa*, G. Coşbuc – *Paşa Hassan, Moartea lui Fulger*, Şt. O. Iosif – *Novăceştii*, Şt. Augustin Doinaş – *Mistreţul cu colţi de argint*.

BALCANISM (< n. pr. *Balcani* + suf. *-ism*) În sens extins, prin *balcanism* se înţelege civilizaţia, mentalitatea specifică lumii din Peninsula Balcanică. În sens literar, termenul reprezintă o categorie tipologică ce implică reflectarea spiritului oriental în opera artistică, recuperarea, la modul tragic sau parodic, a unei istorii naţionale dramatice.

Evoluţia balcanismului în literatura română corespunde unor etape istorice şi sociale: stăpânirea otomană în Balcani (etapă surprinsă de Dimitrie Cantemir), perioada fanariotă (N. Filimon), începuturile urbanismului şi cosmopolitismului (Mateiu Caragiale), coexistenţa moravurilor şi a obiceiurilor (Anton Pann, I. L. Caragiale).

Balcanismul presupune înclinaţia către zugrăvirea moravurilor specifice, a atitudinii umane în faţa vieţii care s-ar traduce prin umor şi parodierea deşertăciunilor, dar şi interesul pentru formele eposului (cântece eroice, legende, balade), o retorică de origine bizantină (opera lui Dimitrie Cantemir), elemente ale artei narative orientale (*Abu-Hassan*, I. L. Caragiale, *Isarlâk*, Ion Barbu) dar şi influenţa folclorului.

Momentul incipient al balcanismului poate fi socotit *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, care se continuă prin echilibrul lui Dimitrie Cantemir şi este consacrat de Ion Ghica, Anton Pann, Nicolae Filimon şi I. L. Caragiale, în secolul al XIX-lea, pentru a căpăta, în secolul al XX-lea, o legitimitate estetică prin Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Panait Istrati, Mateiu Caragiale, Ion Barbu şi Eugen Barbu. Astfel, balcanismul nu reprezintă manifestări izolate, în perioade decadente ale literaturii noastre, ci apare sub forma unor opţiuni ferme, explicabile prin arta povestirii care se poate mula perfect pe modelul povestitorului de duh oriental, savuros în pitorescul moral şi în minuţiozitatea cu care surprinde o lume în care visul de figuraţie barocă şi realitatea se completează adesea, pentru a lăsa loc iluziei voluptăţii existenţei.

Balcanismul este reprezentat fie sub forma recuperării unui filon tragic (Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, Mihail Sadoveanu, *Zodia Cancerului*.

Creanga de aur, Eugen Barbu, *Groapa*), fie în spirit parodic (Ion Ghica, *Scrisorile către Vasile Alecsandri*, Ion Barbu, *Isarlâk*), uneori dublat de influența paremiologiei peninsulare (Anton Pann, *Povestea vorbii, Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea*), a poveștii cu tâlc (I. L. Caragiale, *Kir Ianulea*), expresie a feericului oriental (I. L. Caragiale, *Abu-Hassan*) sau chiar a unui sadism rafinat (I. L. Caragiale, *Pastramă trufanda*).

BAROC (< fr. *baroque*) Termenul are două arii de circulație distincte: perle de formă neregulată aduse de portughezi din India (*perolas barrocas, berruecos*) și, total independent, figură silogistică scolastică, asimilată sofismelor și pedanteriei, însă de fiecare dată se referă la ideea de *surprinzător, ciudat*, cu o accepție negativă. În *Dicționarul Academiei Franceze* (1740) există următoarea explicație: *Baroc se folosește de asemenea în sens figurat pentru neregulat, bizar, inegal. Un spirit baroc, o expresie barocă, o figură barocă.*

Incluzându-l în seria categoriilor esențiale ale spiritului, Adrian Marino îl consideră *o forma mentis, o constantă a vieții spirituale și, implicit, o structură permanentă a istoriei artei*, ceea ce ar duce către *recunoașterea și definirea unui baroc etern, supraistoric, cu manifestări neîntrerupte și perfect normale, verificate din preistorie și până în epoca actuală.* (A. Marino, *Dicționar de idei literare*) Ca stil artistic și literar, George Călinescu îl definea în opoziție cu clasicismul și îl caracteriza prin cultivarea formelor grandioase, bogăția ornamentației arhitecturale, sugestia de fluiditate (G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*).

În evoluția literaturii, barocul se constituie într-un stil care cultivă libertatea și fantezia de exprimare precum și dualitatea în maniera de percepție a existenței (adevăr și iluzie), concretizate în apetența pentru aparență, vis, reflexie, miraj. În teatru, sunt preferate decorurile fastuoase, luxuriante, ostentația, deghizarea, masca, mistificarea iar ca arhetipi se impun Circe (simbolul metamorfozei) și păunul (simbolul ostentației). Personajele baroce sunt capabile de autoreflectare, ilustrează duplicitatea, dedublarea, scindarea. Pentru Al. Ciorănescu (*Barocul sau descoperirea dramei*), inclinația spre

antagonism, spre dublu devine *cea mai importantă inovație a artei baroce* care determină o nouă definiție a poetului, amestec de *pazzo (nebun)* și *savio (înțelept)*.

În ciuda fastului, barocul trădează o mentalitate apăsată de incertitudini, decepții, fapt ce atrage după sine o filosofie pesimistă, în care conștiința predestinării, a fatalității, a arbitrarului voinței divine se opune optimismului Renașterii. Sentimentul neantului este dublat de recluziune, asceză, iar embleme de tipul: balanța în dezechilibru, oglinda, vasele comunicante întregesc maniera de manifestare a dichotomiei tipic baroce.

Stilistica barocului introduce antisimetria, paralelismul sintactic, chiasmul, ironia, oximoronul, în timp ce la nivelul limbajului poetic unica inovație este stilul burlesc iar retorica excelează prin figuri ale surplusului și ale adaosului (hiperbola și hiperbatul).

Deși se poate vorbi de o constantă stilistică de tip baroc (prin reveniri succesive), există și partizanii delimitărilor cronologice, care demonstrează apariția barocului spre sfârșitul secolului al XVI-lea. Manierismul (v. termenul) este considerat prima fază a barocului, urmat de barocul propriu-zis și barochism (ultima etapă de manifestare).

Reprezentanți: Tirso de Molina (*Seducătorul din Sevillia*), Lope de Vega (*Viața este vis*), Marlowe (*Macbeth, Faust*), Agrippa d'Aubgne (*Tragice*), Cervantes (*Don Quijote*), Francisco Gomez (*Sonetos, Letrillas*), Andreas Gryphius (*Vanitatea celor pământești*), Herman Hesse (*Jocul cu mărgelele de sticlă*), M. de Unamuno (*Sentimentul tragic al existenței*), D. Cantemir (*Istoria ieroglifică*), Mateiu Caragiale (*Craii de Curtea-Veche*).

BASM (< slav. *basnĭ*, născocire, scornire) Specie a epicii populare, dar și culte, în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare, cu puteri supranaturale, aflate în luptă cu forțe nefaste ale societății sau ale naturii, reprezentate la nivel simbolic de balauri, zmei, vrăjitori.

În funcție de personaje, faptele narate și de locul desfășurării acțiunii, basmele se clasifică în: *fantastice* (dominate de categoria miraculosului), *nuvelistice* (mai apropiate de elementele realității), *animaliere* (dezvoltate din vechile legende totemice).

Dezvoltarea narativă a basmului se realizează în funcție de o structură specifică și care constă în:

- ***formule tipice*** (*inițiale* – care fac trecerea din planul realității în planul fabulosului, centrate pe un paradox temporal și o serie de enumerări ale unor situații imposibile: *A fost odată ca niciodată pe când se potcoveau puricii cu nouăzeci și nouă de ocale de fier și zburau până la cer etc.*; *mediane* – care asigură feed-back-ul cu ascultătorul (îi păstrează atenția trează): *Mă rog, fată de împărat nu era ?* sau *Și așa cum vă spusei, împărăteasa luă pe fată, ajutoarea chelăresei, pe lângă dânsa. – Sarea în bucate*; *Și scăpând d-această pacoste, încălecară și plecară la drum, repede ca vântul; când, ce să vezi dumneata ? – Greuceanu*; *finale* – de obicei rimate și ritmate, fac trecerea din planul miraculos în cel real și consacră narațiunea în categoria fabulosului prin mimarea scornelii, a minciunii: *Și încălecai pe-o șa și v-o spusei d-voastră așa. Și-ncălecai pe-o căpșună și vă spusei o mare și gogonată minciună...*);
- ***situații tipice*** (denumite și *motive narative* sau *invarianți*) – clișee sau acțiuni care, în diferite combinații, apar în majoritatea basmelor: prejudicierea împăratului, intruziunea răului, motivul încercărilor cu victoria protagonistului, motivul călătoriei pe tărâmul celălalt, motivul luptei, al substituirii eroului, al reabilitării acestuia, motivul nunții împărătești etc.

În ceea ce privește personajele, acestea sunt polarizate etic, deci întruchipează o categoria morală (BINE–RĂU), posedă însușiri excepționale și apelează la forțe supranaturale, au un grad înalt de idealizare, constituind modele de virtute / forță / frumusețe asumate prin tradiție (Făt-Frumos, Ileana Cosânzeana) sau, dimpotrivă, personificări ale răului în ordine socială sau morală (zmeii). Pot fi reale (Făt-Frumos, fata de împărat, slujitorii etc.) sau fantastice (zmei, zmeoaice, scorpii, balauri ...).

Stilistic, basmul se distinge prin cultivarea limbajului popular și arhaic, cu frecvente recursuri la fondul paremiologic (proverbe, zicători, expresii tipic folclorice), oralitate și deschiderea spre personificare și alegorie.

Prima formă de reprezentare a basmului este cea populară, presupunând o situație incipientă de narare, redusă la funcția unui povestitor care încearcă să capteze atenția unui auditoriu. Mai târziu, începând cu perioada romantică a literaturii, interesul scriitorilor pentru această specie devine din ce în ce mai mare, elaborându-se astfel o întreagă literatură cultă: Ch. Perrault, H. Ch. Andersen, Frații Grimm – în literatura universală; M. Eminescu, I. Creangă, I. Slavici, I. L. Caragiale, B. Șt. Delavrancea – în literatura română.

BILDUNGSROMAN (germ., "roman de formare") Inițial, termenul definea un subtip al romanului de evoluție specific german, apărut ca urmare a preocupărilor pedagogice (Pestalozzi, Rousseau) și ca reflex la fixitatea caracterelor din literatura clasică. În teoria actuală, se referă la surprinderea evoluției unui personaj sub influența mediului psiho-social și cultural obiectiv în care trăiește, mai exact la formarea componentelor spirituale și îmbinarea lor în structura complexă a personalității umane. Genul a fost introdus de Goethe, prin *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* și *Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister* și se perpetuează până în literatura modernă (Romain Rolland, *Jean Cristophe*). Literatura română ilustrează acest tip de proză cu *Povestirile lui Adrian Zografi* de Panait Istrati sau, parțial, cu *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă, *Frații Jderi* (vol. *Ucenicia lui Ionuț*) de Mihail Sadoveanu, *Desculț* de Zaharia Stancu etc..

BOCET (< *a boci* < lat. *vox,–is*, jelire, cântec de mort) Specie a genului liric popular, integrată ritualului de înmormântare românesc, în cuprinsul căreia sunt exprimate sentimente de jale pentru cel dispărut, pe o melodie tristă, sfâșietoare. Folcloriștii consideră că bocetul este o moștenire romană, aceștia având o adevărată instituție a bocitoarelor (*praeficae*). Spre deosebire de alte

creații folclorice, aria lor geografică de răspândire este restrânsă.

În funcție de locul și de momentul în care sunt rostite, se distinge între: *Cântecul zorilor* (intonat de un grup de femei în zori, la fereastra locuinței celui dispărut), *Cântecul bradului* (rostit în drum spre cimitir), *Cântecul cel mare* și *Ăl de groapă* (intonate la înmormântarea propriu-zisă). După gradul de rudenie sau vârsta celui mort, bocetele pot fi: de mamă, de tată, de soț, de soție, de fată, de flăcău ș. a. m. d.

Bocetul este intonat de bocitoare speciale (femei, mai cu seamă în vârstă, din lumea satului) și se execută după un ritual tradițional, în care mimica, gesturile și mișcările alcătuiesc un fel de prezentare scenică.
Exemplu:

- Bradule, bradule,
ce boare-a bătut,
de te-ai scoborât,
de la loc pietros
la loc revănos ?
- Eu n-aș fi venit,
n-aș fi coborât
dacă mă lăsau
și nu mă mințeau
până m-or tăiat
și m-au tot plimbat
ca să mă îmbună
zicând că mă pună
la un cap de fată
soț pe lume-alaltă... (*Cântecul bradului*)

BRAHILOGIE (cf. fr. *brachyologie*) Figură de stil realizată la nivel sintactic și care constă în reducerea unui enunț prin eliminarea unor termeni ce se pot subînțelege:

Iară noi ? noi epigonii ?... Simțiri reci, harfe zdrobite
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte...
(Mihai Eminescu, *Epigonii*)

BURLESC, BURLA, LITERATURA BURLESCĂ (< it. *burlesco*, fr. *burlesque*) **"1. Adj. De un comic excesiv, grotesc, extravagant și adesea vulgar. Teatru burlesc = tip de teatru comic, provenit din commedia dell"arte și caracterizat prin caricaturizare și parodiere." (DEX).**

Socotită o formă de manifestare a mediilor umaniste, BURLA, sau GLUMA, înflorește în Renaștere, când se surprind și formele cele mai variate. Poate fi semnalată încă din antichitate. Socrate o folosea ca modalitate a spiritului filosofic, instrument ce pregătea drumul spre virtute, și va fi cultivată și în evul mediu, cuprinsă în farse și ***fabliaux*****, cu funcție critică și laicizantă.**

Semnificațiile burlei în Renaștere sunt multiple: atitudine critică, parodie, duh licențios – toate mărci ale laicizării viziunii despre lume. Spiritul burlesc se impune, iar Baltasare Castiglione, în *Curteanul*, acordă acestei activități intelectuale un loc de seamă. Alte opere ale Renașterii rămân tributare acestui spirit, în care filonul popular capătă reprezentări filosofice.

Prima specie în care s-a manifestat burlescul a fost nuvela, cultivată predominant în Italia și reprezentată îndeosebi de Boccaccio. Acesta a reluat povestirea medievală, inspirată din aventurile unor negustori sau cavaleri, din istoriile de dragoste sau povestirile fantastice populare, iar vorbele de duh sunt într-o proporție consistentă în *Decameron*. Chiar și Machiavelli, în povestirea *Belfagor arhidiavolul care și-a luat nevastă*, cultiva stilul burlesc, ce l-a influențat mai târziu pe La Fontaine și de care sunt contaminate unele scrieri ale lui I. L. Caragiale (*Kir Ianulea, Calul dracului*). Aceeași formulă se regăsește și în nuvelistica lui Geoffrey Chancer (Anglia), Marguerite de Navarre (Franța) sau a lui Cervantes (Spania). În Anglia burla va evolua în ***tale*** (povestire ce prefigurează nuvela modernă), iar în Spania în ***picaresc***.

C

CALIGRAMĂ (< fr. *calligrame*) Text poetic a cărui dispunere tipografică încearcă să figureze grafic tema. Apariția caligramei stă sub semnul evoluției criteriului poetic, de la cel fonic, auditiv, la cel grafic, conform căruia versul își găsește reprezentare spațială.

Genul (ca de altfel și termenul) a fost impus de Guillaume Apollinaire: *Caligrame*.

CATEGORII ESTETICE sunt noțiuni generale care exprimă trăsături fundamentale ale operelor de artă sau ale unor realități din viață, tipuri de impresii sau reacții afective determinate de acestea. Fiind niște noțiuni, categoriile estetice nu există ca atare în realitate, ci doar concretizate în diferite opere de artă. În determinarea lor intervin atât procesul de generalizare a unor elemente selectate în mod subiectiv, cât și afectivitatea receptorului.

Există diferite clasificări și teoretizări ale categoriilor estetice, acestea variind în funcție de idealul estetic impus de un moment istorico-social, de filozofia epocii sau concepția estetic .nului. Ele nu sunt imuabile, putând fi nuanțate de la o perioadă la alta, dispărând și reapărând sub o nouă reprezentare. Astfel, în estetica antichității revin frecvent categorii precum: frumosul, sublimul, tragicul și comicul. Ulterior s-au impus și alte categorii estetice: dramaticul, grațiosul, elegiacul. Alteori, categorii precum cea a frumosului a fost raportată la cea a plăcutului (Platon), a grațiosului (Schopenhauer) sau a sublimului (Kant).

Opera literară ilustrează în diferite moduri categoriile estetice, existând chiar relații puternice între acestea și anumite specii literare. Astfel, tragicul este considerat a fi substanța tragediei, pe când comicul devine substanța comediei. Totuși, raza de determinare a categoriilor este mai largă. Spre exemplu, tragicul poate fi regăsit ca dimensionare a unor poeme, a unor romane, epopei etc. La fel comicul poate fi cultivat și de specii precum schița, fabula sau nuvela.

Privind literatura în diacronie, putem constata predilecția unor curente literar-artistice pentru anumite categorii estetice (clasicismul – pentru frumos, romantismul – pentru grotesc sau urât etc.).

CATHARSIS (< gr. *katharsis*, purificare) Concept clasic, introdus de Aristotel, cu două conotații:

În *Politica*, Aristotel amintește de acțiunea catharhică a muzicii, recomandată exaltaților, care pot fi astfel eliberați de povara unui chin sufletesc, acțiunea amintită având efectul *"unui leac și a unei ușurări purificatoare"*.

În *Poetica*, termenul este reluat și nuanțat în definiția dată tragediei: *"...imitația unei acțiuni alese și depline, cu o anumită întindere, într-o limbă frumoasă, deosebită ca formă, potrivit diferitelor părți ale tragediei, imitație făcută de personaje în acțiune, iar nu printr-o povestire, și care, stârnind mila și frica, săvârșește purificarea caracteristică unor asemenea emoții"*. Este evident faptul că Aristotel se referă acum la un alt tip de catharsis, și anume unul tragic, nu muzical, care implică o **purificare morală** în primul rând. Este implicată și o **latură estetică** ce ar consta în următoarea condiție: *"Purificarea"* pasiunilor nu poate fi produsă prin aplicarea unui antidot, tot pasional, indiferent sub ce formă. Mila și frica nu pot avea efect pozitiv. Pentru a obține efectul dorit este necesar ca antidotul să fie aplicat în cadrul unei compoziții poetice unitare, armonioase, de la care se cere, totodată, și o desfășurare de ordin estetic. Sub această definire, conceptul s-a impus, fiind reluat și de Lessing în *Dramaturgia Hamburgică*, în care considera că acest catharsis tragic reprezintă ***"transformare a pasiunilor în înclinări virtuoase"***.

Estetica modernă a lărgit sfera catharsisului la întregul domeniu al artelor, socotindu-l o categorie estetică fundamentală.

CEZURĂ (lat. *caesura*, tăiere) Pauza folosită, în poezia clasică, la mijlocul unui vers mai lung (//). Rolul său este de a da răgaz inspirației - în sens fiziologic - și de a regla ritmul versurilor:

Acolo, lângă isvoară, // iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur ude // în văzduhul tămâiet...
(M. Eminescu, *Călin...*)

Dar dintre flori și dintre stele // nimica nu va fi clintit,
Veniți: privighetoarea cântă // și liliacul e-nflorit.
(Al. Macedonski, *Noaptea de mai*)

CHARIENTISM Figură de stil specifică retoricii, constând într-o replică plină de ironie subtilă, dată unui interlocutor orgolios sau nepriceput:

- Orice gând ai, împărate și oricum vei fi sosit,
Cât suntem încă pe pace, eu îți zic: Bine-ai venit !
(Mihai Eminescu)

CHIASM (< gr. *chiasmos*, așezare în cruce) Figură de stil constând într-o simetrie în cruce, prin repetarea răsturnată a funcțiilor gramaticale, cu intenția de reliefare a termenilor:

Eu veneam de sus, tu veneai de jos
Tu veneai din vieți, eu veneam din morți.
(T. Arghezi, *Morgenstimmung*)

CLASIC (< lat. *clasis*, categoria cetățenilor de frunte, cu drept de vot, ocupând locul cel mai înalt în ierarhia societății romane) Într-o primă accepție, generală, termenul înseamnă un caracter exemplar, autoritatea, apartenența la rangul cel mai înalt. Ca noțiune istorică, se opune termenului de *modern* și desemnează o operă, un produs sau o personalitate recunoscute, consacrate valoric, aparținând trecutului. În sens literar, se referă la o personalitate aparținând curentului literar *clasicism*. În sens estetic, surprinde un stil artistic echilibrat, clar, concis.

CLASICISM Este considerat, ca și romantismul, unul di. tre cele mai viguroase curente din literatura universală.

În linii generale și având în vedere un criteriu istoric,

clasicismul este sincron monarhiei absolute și domniei lui Ludovic al XIV-lea, deși doctrina s-a constituit în etape care depășesc acest interval, trecând prin antichitatea greacă și latină, Renașterea europeană și sintetizându-se sub forma clasicismului francez în secolul al XVII-lea, cu reminiscențe în secolul următor.

Estetica este dominată de năzuința către un ideal de echilibru și armonie pentru univers și pentru ființa umană și, având drept sursă poeticele antichității (Aristotel și Horațiu) sau ale Renașterii, este cristalizată de **Nicolas Boileau** în *Arta poetică* (1674).

Un prim principiu al esteticii clasiciste este **primatul rațiunii**, raționalismul ca și criteriu primordial, ce subordonează toate valorile spiritului. În *Cugetările* sale, Blaise Pascal considera că dominanta psihică a omului este rațiunea și că în aceasta constă măreția umană: *"Numai gândirea constituie omul"*. La rândul său, Boileau va îndemna spre cultivarea acestei surse a artei: *"Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastre lire / Din ea luați și frumosul, și-a artei strălucire"*. Aceste aprecieri sunt intim legate de **cultivarea, în epocă, a virtuților** (*cumpătare, curaj, dreptate, prudență*), deoarece, la originea sa, clasicismul se bazează pe o judecată de natură etică. *Cumpătarea* în artă se referea la reducția la strictul necesar, la simplitate (corinticul se opunea doricului), *dreptatea* era strâns legată de ideea de echilibru și armonie, iar *prudența* reprezenta opusul excesului, al hybris-ului propriu barocului. În artă, prudența era redată prin limitarea la circumscrierea obiectului artistic. *Curajul*, în schimb, se regăsește în aspirația – legitimă – către perfecțiune.

Acestor patru virtuți cardinale li se vor adăuga și cele teologale: *credința, speranța și dragostea* care, însă, în cuprinsul artistic, se vor laiciza. Odată cu infiltrarea afectivității în vechile dominante raționale, imobilitatea doctrinară se va fisura, încât se poate distinge între un **clasicism absolut**, al Antichității, și unul **relativ**, specific îndeosebi literaturii franceze. Relativismul provine din mutația pe care o produce poetica lui Giulio Cesare Scaliger asupra poeticii aristotelice. Spre exemplu, Scaliger redefinește tragedia, deplasând accentul de pe intrigă – în sens aristotelian – pe caractere, a căror prezență va determina specificul acțiunii.

O altă regulă clasică este **verosimilitatea**, legată, evident, de problema imitației naturii, de credibilitatea imaginilor înfățișate de literatură comparativ cu natura umană, pe care clasicii tindeau s-o ordoneze conform idealului epocii (*honnete homme* – replica franceză la *uomo universale*). Astfel, personajele și împrejurările trebuia să respecte cu fidelitate oamenii și circumstanțele reale și, mai mult, să să se conformeze gustului epocii, fapt dictat de un nou principiu al artei clasice, **buna-cuviință** (*la bienseance*), în contextul căruia un alt teoretician, Rapin, afirma că tot ce este împotriva regulilor timpului, ale moravurilor, ale expresiei este împotriva bunei-cuviințe, înțelegând prin aceasta o riguroasă respectare a unui cod socio-cultural.

Clasicismul impune și **regula celor trei unități** în opera literară (de timp, de spațiu și de acțiune), valorificând reprezentarea spațialității la Aristotel și Ptolemeu, atât la nivel macrospațial (motivul sferei) cât și microspațial (modelul cetății și al templului), definită de câteva însușiri precise: *circumscrierea, densitatea și reducția viguroasă*. Prin urmare, spațiul unei opere de artă devine limitat iar masa densă creează impresia de masivitate și de perfecțiune. Aceste trăsături vizează în primul rând sculptura și arhitectura, dar se răsfrâng și asupra literaturii: acțiunea tragediei – specie fundamentală – va fi limitată, închisă într-un interval temporal strict (24 de ore) și va evolua în același perimetru spațial (cetatea, iatacul, sala tronului etc), restricții clare fiind formulate și la nivelul tiparelor prozodice sau al stilului, caracterizat prin claritate și concizie.

Arta clasică aduce în prim-plan conceptul de **analogie** (similitude), de aceea personajele au un punct comun, iar conflictul se realizează între eroi asemănători din punct de vedere tipologic și fără o devenire interioară în timp, fixați asupra unei vârste care implică o linie de stabilitate (bătrânul înțelept, tânărul cavaler sau erou etc.). Tensiunea dramatică este suplinită cu succes de **sentimentul tragic al existenței**, cultivat în "genurile majore" moștenite de la antici – epopeea și tragedia – de autori precum Pierre Corneille (*Cidul, Horațiu*) sau Jean Racine (*Fedra, Andromaca*).

Caracterul moralizator, oglindit în alte specii predilecte ale clasicilor – fabula, aforismul, epigrama, comedia de moravuri – este un alt criteriu al artei, consacrat de La Fontaine (*Fabule*) și Moliere (*Tartuffe, Don Juan, Avarul*).

În literatura română, din cauza nesincronizării culturale, clasicismul nu s-a dezvoltat ca un curent de sine stătător. Indici clasici pot fi remarcați mai curând în aria arhitecturii și a picturii tradiționale sau în portul tradițional, dar nu ca reflex al unei conștiințe a propriei identități stilistice, în timp ce în plan literar aceștia apar abia în veacul al XIX-lea, în plin romantism. De aceea, aspecte clasice coexistă cu elemente romantice în operele unor scriitori ca: Anton Pann, Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, I. L. Caragiale, Mihai Eminescu.

COLAJ (< fr. *collage*) **1.** Procedeu specific artei moderne și avangardiste care constă în lipirea pe același tablou a unor imagini/texte/reprezentări/modele iconice din aceeași categorie tematică, în vederea obținerii unui efect de ansamblu surprinzător. Reprezentant: Gellu Naum.

2. Compoziție literară alcătuită din elemente adunate din texte preexistente.

COLIND Este o specie a literaturii populare, rostită cu prilejul sărbătorilor de iarnă (Crăciunul) și cuprinde cântece vechi de binecuvântare și urare.

Cuvântul *colind* se referă la Calendele romanilor (*festul calendarum*) desemnând un obicei asemănător colindatului.

Prin varietatea și bogăția lor, prin frumusețea muzicii și versurilor, colindele domină sărbătorile Crăciunului. Deși se cântă în grup, colindul se intonează la unison. În colindele de copii, urările vestesc sărbătoarea, sunt directe și concrete, deoarece sunt pretinse daruri în schimb.

Colindele sunt caracterizate de optimism, de imaginea idilică a vieții satului și a oamenilor.

Ca structură, ele încep şi se termin cu versuri de punere în temă: „*Florile dalbe, flori de măr !*", „*Lerui, ler*".

Partea descriptivă sau epică, miezul, cuprinde descrierea vieţii fericite, invocarea belşugului. Accentul cade asupra părţii de încheiere, în care se formulează, în moduri tradiţionale de exprimare, urarea. Cea mai frecventă temă a colindelor de azi este naşterea lui Iisus:

„*Astăzi s-a născut Hristos,*
Mesia chip luminos.
Lăudaţi şi cântaţi,
Şi vă bucuraţi."

COMEDIE (< fr. *comedie* < lat. *comoedia*) Specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care evocă personaje, întâmplări, moravuri sociale într-un mod care provoacă râsul, având un final vesel, fericit (*happy-end*) şi un sens moralizator. Originea speciei este incertă, plasată în antichitate, unii autori (Plutarh, Donatus) legând-o de sărbătorile viticole de toamnă, tradiţie transmisă şi Renaşterii sau clasicismului; întâmpină o serie de obstacole (dogmatismul religios în evul mediu şi estetic - în clasicism) şi îşi propune scopuri predominant morale: combaterea viciilor, propagarea virtuţilor, îndreptarea moravurilor.

Trăsături:

- face apel la acţiuni lipsite de substanţă, dar potenţate comic;
- tematica preponderent socială ("O bună comedie este pictura vorbitoare a unei naţiuni" – Al. Dumas-fiul);
- la nivelul personajelor, caracterele generale, specifice tragediei, sunt înlocuite cu măşti convenţionale, care induc discrepanţa dintre aparenţă şi esenţă;
- happy-end-ul;
- libertatea de expresie.

Reprezentanţi: Aristofan, *Păsările*, Plaut, *Ulcica*, N. Machiavelli, *Mătrăguna*, W. Shakespeare, *Visul unei nopţi de vară*, Moliere, *Avarul*, *Burghezul gentilom*, P. Beaumarchais, *Nunta lui Figaro*, C. Goldoni, *Hangiţa*, G. B. Shaw, *Pygmalion*, în literatura universală, şi în literatura română: V. Alecsandri (întemeietorul repertoriului comic românesc original), *Chiriţa în provinţie*, I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută*, V. I. Popa, *Take, Ianke şi Cadâr*, T. Muşatescu, *Titanic-vals*, M. Sebastian, *Steaua fără nume*, A. Baranga, *Mielul turbat*, T. Mazilu, *Proştii sub clar de lună*, I. Băieşu, *Boul şi viţeii*.

Substratul estetic al speciei îl constituie *comicul* (v. termenul).

COMIC Este o categorie estetică opusă tragicului şi care presupune situaţii care, prin disproporţie, prin contrastul dintre esenţă şi aparenţă, dintre efort şi rezultatele lui, dintre scop şi mijloace, provoacă râsul.

Comicul presupune o atitudine critică faţă de obiectul asupra căruia se exercită, precum şi o evidentă notă de superioritate din partea celui care, conştientizând defectul, îl sancţionează prin râs.

Una din ***sursele comicului*** ar fi contrastul dintre esenţă şi aparenţă, dintre fond şi formă, realitate şi pretenţie. Semnificative în acest sens sunt comediile lui I. L. Caragiale. O altă sursă a comicului constă în contrastul dintre un efort mare şi un rezultat disproporţionat. Celebru din acest punct de vedere este episodul luptei lui Don Quijote cu morile de vânt din romanul lui Cervantes. Contrastul dintre aspectele mecanice şi viaţă ca sursă a comicului a făcut obiectul unui studiu (*Râsul*) al lui **H. Bergson**. Acesta afirma că la baza comicului stă „ceea ce este rigid, dat, mecanic, în opoziţie cu ceea ce este suplu în continuă schimbare, automatismul în contrast cu activitatea liberă".

Personajul comic presupune simplificarea şi îngroşarea caricaturală a unei anumite trăsături. Cu cât este mai complex, cu atât un personaj se îndepărtează de comic.

În Antichitate şi Renaştere, personajul comic prezenta o diformitate rizibilă. Shaftesbury afirma chiar că „Nimic nu este mai rizibil decât diformul". În Evul Mediu, conştiinţa critică devine mai acidă, astfel încât se observă şi preferinţa pentru personajele

surprinse în plină culpă față de legile evanghelice. Clasicismul stigmatizează mai ales pretinse merite superioare cum ar fi: averea, calitățile fizice sau morale, în timp ce realiștii se îndreaptă către surprinderea spectacolului „diformităților" societății.

În general, comicul cunoaște patru forme: *comic de situație, de limbaj, de moravuri și de caracter.*

❖ ***Comicul de situație*** apare la nivelul acțiunii și este provocat de unele confuzii, încurcături privind persoane, obiecte, întâmplări surprinzătoare, întorsături neașteptate ale subiectului (I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută, D-ale carnavalului*).

❖ ***Comicul de limbaj*** se poate realiza la orice nivel al limbii: fonetic (prin pronunțarea deformată), lexical (utilizarea unor sensuri greșite, exces de regionalisme, arhaisme, neologisme sau jargon, pleonasm), morfologic și sintactic (topică ce se pretează la echivoc). Ticurile verbale reprezintă o manifestare la nivelul limbajului a contrastului dintre viu și mecanic, a automatismului („*Ai puținticã rãbdare*" – Trahanache sau „*curat*" – Pristanda).

❖ ***Comicul de moravuri*** apare în strânsă legătură cu o anumită realitate socială și istorică. Astfel, Aristofan satirizează în opera sa viciile societății sclavagiste, iar Gogol și Caragiale pe cele ale so ietății burgheze.

❖ ***Comicul de caracter*** se realizează la nivelul personajului și este o modalitate de reliefare a defectelor general-umane pe care le sancționează prin râs. Comicul de caracter este dominant în clasicism prin teatrul lui Moliére (*Avarul, Burghezul gentilom, Tartuffe*).

Ca *modalități de manifestare a comicului*, dintre cele mai des întâlnite amintim: *satiricul, ironia, sarcasmul, umorul* și *grotescul*.

Satiricul apare ca o formă de ridiculizare a unor aspecte din viața socială, a unor trăsături negative de caracter și a unor moravuri, respinse în numele unor valori superioare. Este cultivat în specii precum satira (Eminescu, *Scrisoarea II*), comedia (V. Alecsandri, *Chirița în provinție*), fabulă (Gr. Alexandr scu, *Câinele și cățelul*), schița (I. L. Caragiale, *Triumful talentului*), epigrama (T. Măinescu, *Unui înfumurat*).

Ironia are la bază simularea acordului cu un anumit punct de vedere sau cu o anumită realitate. Esențială pentru perceperea ironiei este cunoașterea contextului și a tonului în care este exprimată. Un personaj care își demonstrează superioritatea apelând adesea la ironie este Ilie Moromete din romanul *Moromeții* de Marin Preda.

O formă prin care autorul, naratorul sau personajul râde de propriile-i defecte este autoironia:

"Ia am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cuminte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt, niciodată n-am fost". (I. Creangă – *Amintiri din copilărie*)

Sarcasmul este o formă în care critica este deosebit de acută, urmărind condamnarea totală a aspectelor vizate. Specia literară predilectă este pamfletul (T. Arghezi, *Baroane*).

Umorul este caracterizat printr-o atitudine de simpatie și înțelegere față de moravuri sau mici defecte umane. Umorul are și o funcție moralizatoare, urmărind îndreptarea defectelor vizate. Este întâlnit în diferite specii ale genului epic sau dramatic, abordate de scriitori precum: Fr. Rabelais (*Gargantua și Pantagruel*), W. Shakespeare (*Nevestele vesele din Windsor*), Gogol (*Revizorul*), C. Negruzzi (*Istoria unei plăcinte*), G. Topîrceanu (*Rapsodii de toamnă*).

Grotescul este situat la limitele dintre tragic și comic și se realizează prin exagerarea monstruoasă a unor trăsături mai ales fizice, dar și morale. Poate fi surprins în opere precum: *Gargantua și Pantagruel* (Fr. Rabelais), *Povestea lui Harap-Alb* (I. Creangă).

COMPARAȚIE (< lat. *comparatio*, asemănare) Figură de stil care constă în alăturarea a doi termeni, cu scopul de a li se releva trăsăturile asemănătoare. La baza comparației stă descoperirea unei proprietăți comune, care se poate referi la: formă, mărime, culoare, gust, miros, sunet, sentiment ș. a. m. d. Pentru ca o comparație să

atingă nivelul maxim de sugestie scontat de scriitor, asocierea termenilor trebuie să fie surprinzătoare, neuzitată.

Spre exemplu, ideea de unicitate a fetei de împărat din poemul eminescian *Luceafărul* este foarte bine redată printr-o dublă comparație:

Și era una la părinți
Și mândră-n toate cele
Cum e fecioara între sfinți
Si luna între stele. (M. Eminescu, *Luceafărul*)

COMPOZIȚIE (< fr. *composition*, lat. *compositio*, întocmire, alcătuire) Organizarea părților constitutive ale operei literare. Diferă de la o epocă de creație la alta și de la un gen literar la altul:

- genul liric: *tablou*;
- genul epic: *parte, capitol, subcapitol*;
- genul dramatic: *act, tablou, scenă, replică*.

Spre exemplu, nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi este organizată compozițional în patru capitole distincte, numerotate și investite cu motouri sugestive (I: *Dacă voi nu mă vreți, eu vă reu...*; II: *Ai să dai samă, doamnă !*; III: *Capul lui Moțoc vrem .*, IV: *De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...*).

CONFLICT (< fr. *conflit* < lat. *conflictus*, ciocnire, șoc) Factor generator al desfășurării acțiunii unei opere epice sau dramatice, reprezintă un dezacord, o dispută ideatică și chiar ciocnirea de interese, fapte, caractere dintre două personaje (sau grupuri de personaje).

În operele clasice, conflictul este, frecvent, de ordin moral (între rațiune și pasiune) iar soluționarea sa este în sens tragic, primatul fiind al rațiunii (Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*). Romanticii reiau acest conflict dar îl soluționează în sensul pasiunii sau, adesea, îl distribuie cu un alt conflict, extern, între erou și societate, eroul fiind un neînțeles și trăind drama inadaptibilității (M. Eminescu, *Sărmanul Dionis*). Scriitorii realiști

preferă în schimb conflictele de esență preponderent socială (L. Rebreanu, *Ion*, *Răscoala*).

Când conflictul este rezultat din înfruntarea de interese între personaje cu concepții diferite, se numește ***exterior*** (de natură istorică, socială, politică ș. a. m. d.) iar când este reflexul tensiunii între tendințele contradictorii întruchipate de același personaj se numește ***interior*** (etic, psihologic: L. Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*; Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*).

CONGLOBAȚIE Figură de stil constând într-o replică tăioasă, cu efect copleșitor, enumerând ostentativ fapte, motive, principii, stări de spirit:

De ce pana mea rămâne în cerneală, mă întrebi ?
De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi ?
De ce dorm, îngrămădite între galbenele file,
Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile ? (Mihai Eminescu)

CONSTRUCTIVISM (< fr. *constructivisme*) "Este un curent artistic apărut după primul război mondial, care concepe realitatea într-o viziune de forme geometrice și care luptă pentru puritatea și simplitatea liniilor". (DEX) Asociat cu abstracționismul, constructivismul s-a manifestat cu precădere în artele plastice, fiind propagat de Theo Van Doesburg (din gruparea olandeză De Stilj), Basel și Dusseldorf, iar la noi de către Ion Vinea și poeții de la *Contemporanul*.

Programul constructivist impune atitudinea antinaturalistă și antimimetică; subordonarea artei față de natură, până în secolul al XIX-lea, e considerată ca ținând de vârsta infantilă a creației culturale:

După **Van Doesburg**, artistul nou *"creează i-mediat prin raporturile echilibrate ale contrasturilor către o unitate plastică"*, iar *"opera de artă devine obiect independent real"*, *"revelație a unității natură-spirit"*, *"expresia colectivă, prin organizare și disciplină, a mijloacelor plastice, spre o unitate reală"*.

Hans Richter prezintă constructivismul în strânsă legătură cu disciplina metodologică şi obiectivitatea ştiinţei. Ca atare, vor fi respinse "*nuanţele personale*", "*atitudinea senzitivă care ucide orice posibilitate de construcţii, doreşte misterul, neclarul şi conduce iarăşi spre forme noi de romantism*", în schimb "*voinţa pentru ordinea spirituală este baza noii creaţiuni*".

Ion Vinea va defini dominanta constructivistă în termeni similari: "*Revoluţia artistică de azi rupe legăturile cu natura organizată, păstrând doar datele ei eterne: culoarea şi forma în alfabetul ei geometric. Artistul reconstruieşte «selon le cube et le cylindre» o lume infinit mai vie şi mai expresivă decât a palizilor naturalişti cu stilizările lor timide*".

Deşi posibilitatea de a aplica estetica aceasta novatoare în domeniile artei cuvântului este pusă la început sub semnul întrebării (Stephen Bann), se pot delimita "înclinaţii" constructiviste şi în literatură. Ceea ce abstracţioniştii cereau artelor plastice se doreşte adaptat la poezie şi proză, situate în perspectiva inovaţiei radicale şi a unei tranşante opoziţii cu natura. Noul univers creat prin cuvânt este văzut ca lume autonomă, trăind în sine şi pentru sine: *VREM / minunea cuvântului nou şi plin în sine; expresia plastică, strictă şi rapidă a aparatelor Morse.* - Ion Vinea. În acest context, sunt renegate romanul-epopee, romanul psihologic, nuvela sentimentală, iar trecerea realismului, exotismului şi a romanescului pe seama jurnaliştilor, cu motivarea că "*un bun reportaj cotidian înlocuieşte azi orice lung roman de aventuri sau analiză*" aminteşte de cultul lui Marinetti pentru notaţia reportericească a evenimentului imediat.

Problema poeziei este pusă în legătură cu noua concepţie de viaţă, întemeiată pe profunzime şi intensitate, dar într-un sens care angajează mai degrabă aspectul material al cuvântului. Astfel, Theo Van Doesburg, Piet Mondrian Antony Kok vor sintetiza noua orientare remarcând disocierea dintre vechiul lirism şi poezia constructivistă:

Dacă în vechea poezie înţelesul intrinsec al cuvântului e distrus de dominaţia sentimentelor relative şi subiective, noi vrem să dăm cuvântului un nou înţeles şi o nouă putere de expresie, folosind

toate mijloacele ce ne stau la dispoziţie: sintaxă, prozodie, tipografie, aritmetică, ortografie. Dualitatea dintre proză şi poezie, dintre conţinut şi formă nu pot să continue a mai exista. Deci, pentru scriitorul modern, forma va avea o semnificaţie direct spirituală, el ***nu va descrie nici un eveniment, nu va descrie deloc, ci va scrie...***

Un fel de poezie concretă se conturează din asemenea idei, iar principiul va fi pus în practică de Van Doesburg (*Litere-sunete-imagini*), Kurt Schwitters, Raoul Hausmann şi Cicerin.

CONŢINUTUL şi FORMA OPEREI LITERARE (< fr. *contenu*, respectiv *forme*) Elemente de bază ale operei literare, ***conţinutul*** şi ***forma*** apar într-o legătură indisolubilă: *Conţinutul operei literare nu apare decât în unitatea ei formală şi aceasta nu se întregeşte decât folosind conţinutul.* (T. Vianu, *Estetica*)

Raportul dintre cele două elemente trebuie considerat în sensul unei *legături funcţionale*: formei îi corespunde un conţinut, care nu se poate realiza în absenţa unei forme.

Acest raport capătă reprezentări diferite, în funcţie de genul literar în care se încadrează opera (v. OPERĂ LITERARĂ, LIRIC, EPIC, DRAMATIC).

CONVERSIUNE (< fr. *conversion*) Figură de stil realizată la nivel sintactic, prin repetarea inversă a componentelor unui segment sintactic, cu diferenţiere semantică:

Femeie între stele şi stea între femei...
(Mihai Eminescu)

COR (< lat. *chorus*, gr. *choros*, cor) Personaj colectiv în teatrul antic, dispus de o parte şi de alta a avanscenei, care nu lua parte propriu-zis la acţiune, rolul său limitându-se la a comunica reflecţii asupra unor momente, a unor personaje sau la relatarea întâmplărilor petrecute în afara scenei. Conducătorul corului (***corifeu***) era uneori implicat în derularea conflictului, iar prin intermediul său corul dialoga cu personajele, comenta unele situaţii sau invoca ajutorul zeilor. Intervenţiile corului marcau ***parodul***

(începutul episoadelor) şi *exodul* (sfârşitul episoadelor) la intrarea şi respectiv la ieşirea lui din scenă.

CORESPONDENȚE (< fr. *correspondances*) Legături, raporturi, concordanțe între senzații, obiecte, fenomene, stabilite în baza unei gândiri de tip analogic. Teoria corespondențelor, emisă de esteticienii şi poeții simbolişti, are ca fundament concepțiile filosofice şi mistice ale analogiei universale, în temeiul cărora există legături secrete între planul realității concrete, senzoriale şi cel abstract, al esențelor, al ideilor pure. În acest context, rolul poetului–magician este de a le surprinde şi de a le comunica şi cititorului, dar într-o formă indirectă, recurgând la simbol, învestit, dincolo de valențele estetice, cu funcție de cunoaştere, de sondare a misterelor cosmice.

Teoria a fost exprimată într-un celebru sonet al poetului francez Charles Baudelaire:

Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc
Şi scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceață;
Prin codri de simboluri petrece omu-n viață
Şi toate-l cercetează c-un ochi prietenesc.

Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un acord în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund.

Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,
Dulci ca un ton de flaut, verzi ca nişte câmpii.
Iar altele bogate, trufaşe, prihănite,

Purtând în ele-avânturi de lucruri infinite,
Ca moscul, ambra, smirna, tămâia, care cântă
Tot ce vrăjeşte mintea şi simțurile-ncântă.

(Charles Baudelaire, *Corespondențe,* în traducerea lui Al. Philippide)

Celebre sunt şi corespondențele stabilite de Arthur Rimbaud, un alt simbolist francez, între sunete şi imagini colorate, având ca prag de plecare "nu carnea sonoră a vocalelor, ci profilul lor tipărit, forma literelor" (Şt. Aug. Doinaş):

A negru, E alb, I roşu, U verde, O bleu: vocale,
Am să vă spun odată-obârşiile latente:
A, brâu păros şi negru de muşte insistente
Roind în jur de hoituri ce putrezesc pe cale, ...

(A. Rimbaub, *Vocale*)

CRONICĂ (< lat. *chronica*, istorie pe ani, cf. gr. *chronos*, timp) Numită şi **LETOPISEȚ** ("*scrierea anilor*", în slavă), reprezintă o formă incipientă de manifestare a epicului, având caracter istoric şi cuprinzând prezentarea cronologică a unor evenimente sociale, politice, familiale.

A apărut în epoca elenistică şi a fost continuată în Antichitatea târzie şi bogat reprezentată în Evul Mediu. La noi, cronicile sunt lucrări fundamentale ale începutului culturii naționale, în care se regăsesc *in nuce* forme ale literaturii actuale şi sunt expresii ale umanismului românesc.

Cronicile româneşti are câteva *caracteristici*: aveau intenție moralizatoare (urmăresc funcția de formare a lectorului); acțiunea se constituie după criteriul cronologic, uneori împletindu-se cu arta digresiunii; secvențele (capitole, părți) se constituie în nuclee narative în funcție de evenimente sau personalități etc.

Reprezentanți:

- în Moldova:

Grigore Ureche – *Letopisețul Țării Moldovei de când s-au descălecat țara şi de cursul anilor şi de viața domniilor carea scrie de la Dragoş Vodă pînă la Aron Vodă* (1359 – 1594);

Miron Costin – *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron-Vodă încoace...* (1595 – 1661);

Ion Neculce – *Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat* (1661–1743);

- în Muntenia:
  cronici anonime – *Letopisețul cantacuzinesc, Cronica Bălenilor*;
  Radu Greceanu – *Viața lui Constantin-Vodă Brâncoveanu*;
  Radu Popescu – *Istoriile domnilor Țării Românești*.

CRONOTOP (< gr. *cronos*, timp, și *topos*, loc) "Conexiunea esențială a relațiilor temporale și spațiale, valorificate artistic în literatură" (Mihai Bahtin). Reprezintă, în naratologia modernă, o categorie a formei și conținutului care determină unitatea artistică a operei epice în raporturile sale cu realitatea: drumul, pragul, castelul, târgul provincial, salonul, parcul etc, susceptibile de a coagula, în structuri spațio-temporale specifice, acțiunile, evenimentele, întâmplările. Spre exemplu, **hanul și moara** reprezintă un cronotop frecvent întâlnit în literatura română, în creația unor scriitori de formație și din epoci diferite: I. L. Caragiale, *La hanul lui Mânjoală, În vreme de război, O făclie de Paște*; Ioan Slavici, *Moara cu noroc*; Gala Galaction, *Moara lui Călifar*; Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuței* etc.

CURENT LITERAR (< fr. *courrant litteraire*) Grupare de scriitc , solidari prin ideologie, principii estetice, similitudini stilistice, constituită într-o anumită perioadă din evoluția literaturii universale și naționale și condiționată de factori externi, de natură istorică, politică, socială, culturală, sau interni, specifici literaturii (definirea particulară a scopului și a principiilor creației literare, receptivitatea față de anumite teme, preferința pentru anumite genuri sau specii etc.): umanism, iluminism, clasicism, romantism, realism, naturalism ş. a. m. d.

"Apariția unui curent presupune, ca o condiție necesară, existența unei noi conștiințe estetice dezvoltate, care este orientată, de obicei, polemic, împotriva concepției anterioare - romantismul s-a afirmat ca opoziție la rigorile clasicismului, iar parnasianismul, -a o reacție față de romantism" (C. Fierăscu, Gh. Ghiță) și expusă în manifeste sau articole cu caracter programatic (ex.: *Arta poetică* a lui

Boileau pentru clasicism; *Prefața* la drama *Cromwel* de Victor Hugo și *Prefața* la *Geniul creștinismului* de Chateaubriand pentru romantismul european; *Introducția* lui Mihail Kogălniceanu la primul număr al revistei *Dacia literară* pentru romantismul românesc).

Teoreticienii literaturii au ajuns la concluzia că nu există un curent literar pur, atitudinile doctrinare, problematicile, temele, motivele sau formulele artistice circulând de la o epocă, spațiu etnic sau scriitor la altul (Hugo Friederich le consideră niște simple *nomina*, etichete cu semnificație mai mult istorică sau didactică decât literară), context în care T. Vianu propune, în *Estetica* sa, o altă înțelegere a fenomenului, considerând curentul literar o "structură tipologică", un tip estetic permanent, privat de dimensiunea istorică. În această accepție, interesul pentru apartenența unei opere literare sau a unui scriitor la un anumit curent dispare, în favoarea provocării de a descoperi sinteza estetică, în măsură să susțină originalitatea și valoarea operei sau ale scriitorului respectiv.

D

DADAISM Curent literar și artistic de avangardă, apărut în deceniile al II-lea și al III-lea ale secolului al XX-lea, caracterizat prin negarea oricărui raport dintre gândire și expresie, dintre logică și poezie și care concepe creația literară ca operă a hazardului, acordând libertate absolută expresiei. S-a constituit la Zurich, 1916, și "*s-a născut*, așa cum preciza unul dintre fondatorii săi, Tristan Tzara, *dintr-o stare de dezgust și revoltă a unui grup de tineri, dintr-o necesitate morală, dintr-o voință implacabilă de a atinge un absolut moral, din sentimentul profund că omul, în centrul tuturor creațiilor spiritului, trebuie să-și afirme superioritatea asupra noțiunilor sărăcite de substanță umană, asupra lucrurilor moarte și asupra bunurilor prost câștigate*". În formele ei, **Dada** reprezintă o revendicare a libertății umane: "*Eu vă spun: nu există un început și noi nu tremurăm, nu suntem niște sentimentali.* " (T. Tzara)

În acest sens, negația devine un mod de existență: ***"... abolirea memoriei: Dada; credința fără discuție în orice zeu produs nemijlocit al spontaneității: Dada [...] Libertate: Dada, Dada, Dada, urlet prelung al culorilor încrețite, întâlnire a tuturor contrariilor și a tuturor contradicțiilor, a tuturor motivelor grotești, a tuturor incoerențelor: Viața. "*** (Tristan Tzara)

În termeni generali, **Dada** (cuvânt descoperit întâmplător în dicționarul *Larousse*) este o mișcare antiartistică, antiliterară și antipoetică, ale cărei forme se doresc mai mult interesate de gest decât de operă, cu condiția ca acest gest să se realizeze împotriva moralei, a regulilor, a legii. Scandalul devine instrumentul preferat de exprimare al dadaiștilor, animați totodată de dorința acută de a transforma poezia în acțiune a hazardului. Iată cum vedea același Tristan Tzara laboratorul creației unui text poetic:

Luați un ziar.
Luați niște foarfeci.
Alegeți în ziar un articol care să aibă lungimea pe care doriți s-o dați poeziei dumneavoastră.
Decupați articolul.
Decupați de asemenea, cu grijă, fiecare cuvânt ce intră 'n alcătuirea articolului și puneți toate cuvintele într-o pungă.
Agitați încetișor.
Scoateți cuvintele, unul după altul, dispunându-le în ordinea în care le veți extrage.
Copiați-le conștiincios.
Poezia vă va semăna.
Iată-vă devenit un scriitor deosebit de original și înzestrat cu o încântătoare sensibilitate.

(Tristan Tzara, *Pentru a face poezie dadaistă*)

Sașa Pană, unul dintre dadaiștii români, creează astfel de texte:

cetitor, deparazitează-ți creierul
strigat în timpan
avion

t. f. f. – radio
televiziune
76 h. p.
marinetti
breton
vinea
tzara
ribemont – dessaignes
arghezi
brâncuși.

Referindu-se la dadaism, George Călinescu nota, în ***Universul poeziei***: *"... hazardul pur, fără intervenția spiritului nostru nu dă nimic; totuși din slăbirea atenției artistice și consultarea hazardului pot să iasă uneori apropieri surprinzătoare, începuturi de structuri. "*

Dintre reprezentanții dadaismului, se disting: Duchamp, Picabia, Arthur Cravan, Man Ray, Max Ernest, Tristan Tzara, Sașa Pană.

DECADENTISM (< fr. *decadence*, *decadentisme*, cf. lat. *decadentia*, decădere) Concept care a stârnit multiple controverse: unii autori l-au repudiat (*"Un cuvânt vag, născut unde ? Ca și «romanticii» ca și «naturaliștii»"* – Paul Verlaine; *"Ceva între bookmaker și țicnit... "* – Paul Valery), alții l-au recunoscut, ca de exemplu Lucian Blaga, care vorbește de *"sensibilitatea decadentă"*, înglobând impresioniștii, simboliștii, moderniștii.

Originea conceptului trebuie căutată în filosofia istoriei, conform căreia decadentismul constituie *"expresia inevitabilă a epocilor imediat următoare apogeului marilor civilizații, fază caracterizată prin corupție, decădere și dezagregare"*. (A. Marino) Păstrând perspectiva, istoricii literari conchid că și literatura s-ar putea înscrie pe aceeași traiectorie ondulatorie, astfel încât operele decadente reflectă de fapt acest proces de descompunere istorică. Uneori se are în vedere un criteriu estetic, și atunci se remarcă în

literatura decadentă o anumită eroziune interioară, forma sa artistică fiind inferioară literaturii de maximă înflorire. Din acest punct de vedere, *decadentismul este mai mult decât un curent și reprezintă mai degrabă o stare de fapt, o realitate negativă sporadică, obiect al observațiilor și criticilor periodice.* Aparent paradoxal, decadența este însă constructivă și productivă. Sfârșitul unei serii presupune începutul necesar al seriei următoare, iar descendența se convertește în ascendență. *Decadenții sunt în egală măsură avangardiști.* Charles Baudelaire, de exemplu, a trecut în vremea sa drept un decadent, iar simboliștii l-au socotit un precursor.

Decadentismul cuprinde și o definire istorică, înglobând două perioade distincte: literatura antică din secolele II-VI e. n. și curentul literar european de la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea în Franța. Programul acestui curent este conceput de Anatole Baju (*Aux lecteurs !*) care ajunge la concluzia *că "totul decade"*, că societatea și existența modernă au atins *"stadiul decadenței"* și că decadența "omului modern" care este *"un blazat"* impune un limbaj poetic nou. Publicația *"Le Decadent litteraire et artistique "* susține astfel de idei, iar tendința scriitorilor grupați în jurul acesteia este manifestată prin *parodie, ironie și sarcasm față de tot ceea ce reprezintă societatea contemporană.* Verlaine, poetul care va opta ulterior pentru simbolism, delimita foarte bine noțiunea: ***"Noi înțelegem prin decadentism o literatură ivită într-un timp de decadență, pentru a merge nu în pas cu epoca, ci, dimpotrivă, de-a-ndăratelea, pentru a ne revolta, a reacționa – prin tot ceea ce este delicat, elevat, rafinat dacă vreți – împotriva platitudinilor și turpitudinilor literare și de altă natură".***

Reprezentanți: St. Mallarme, Paul Verlaine (parțial).

În literatura română, nu se poate vorbi despre un curent în sine, ci doar de etape calificate de către adepții noului drept decadente. Astfel, Ovid Densusianu, în articolul *"Sufletul nou în poezie"*, afirma: ***"Decadenți trebuie socotiți mai curând aceia care rămân la formele compromise, care repetă locurile comune ale școalelor literare învechite"***, referindu-se la scriitorii sămănătoriști de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

DEFINIȚIE POETICĂ (< fr. *definition*) Figură de compoziție prin care se realizează o definire a unui obiect sau noțiune printr-o imagine sau aglomerare de imagini:

Ce e poezia ? Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc de icoane și cu glasuri tremurate,
Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea.
(Mihai Eminescu)

DENOTAȚIE / CONOTAȚIE (< fr. *denotation, connotation*) Termeni proveniți din stilistica anglo-saxonă și considerați, în structuralismul modern, un criteriu de delimitare a limbajului științific de cel literar.

Limbajul poate îndeplini o funcție dublă: *tranzitivă și reflexivă* (T. Vianu, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*). Funcția tranzitivă este reprezentată de stilul științific, pentru că urmărește să exprime idei sau legi, să descrie fenomene sau relațiile dintre ele într-un mod clar, precis și exact, care nu lasă loc interpretărilor și se adresează rațiunii și logicii, excluzând orice notă de subiectivitate. Pentru aceasta, face apel la **sensul propriu al cuvintelor**, adică **denotativ.** Stilul literar, artistic transmite stări, sentimente și din acestă cauză mesajul este prin excelență subiectiv, cuvintele fiind întrebuințate în **sens figurat, conotativ**. Esența literaturii constă în această substituire (limbaj denotativ / limbaj conotativ) iar interpretarea textului literar nu se poate face în absența decodării, a "dezlegării" semnificațiilor.

Existența se constituie într-o sursă de informații pentru conștiință, ea fiind percepută pe o primă treaptă a cunoașterii prin senzații, sau **reprezentări concret-senzoriale – semne de gradul I.** În senzații, sau perspectivă comunicațională, senzațiile sunt *intrări* supuse prelucrării în conștiință și definirii prin cuvânt. Astfel, acesta devine un semn de gradul al II-lea. În comunicarea poetică, cuvântul este purtător de semnificații nu atât prin valoarea lui de **semn de gradul al II-lea (denotație)**, cât mai ales prin valori noi, adăugate prin răsfrângeri emoționale în conștiința poetului, devenind astfel un **semn de gradul al III-lea (conotație).**

DESCRIERE (după fr. *decrire* < cf. lat. *describere*, a descrie) Modalitate de expunere folosită în literatură care constă în zugrăvirea trăsăturilor specifice ale unui lucru, obiect, fenomen, real sau imaginar.

Poate fi *în versuri* (tablou), asimilată de pastel (v. termenul), sau *în proză*, *de natură* sau *portretistică (portret sau evocare)*. Îndeplineşte funcţii de ordin *decorativ* (pauze, digresiuni în timpul unei povestiri, cu rol pur estetic: N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, M. Sadoveanu, *Creanga de aur*) sau *explicativ-simbolic* (portrete fizice, îmbrăcăminte, interioare care dezvăluie psihologii: G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide*). În funcţie de scop şi de mijloace artistice, descrierea este: romantică, realistă, naturalistă; ştiinţifică, poetică, retorică; umoristică, satirică, fantastică etc.

Exemple:

Balta se umpluse de lumină. Din când în când, prin fundul ghiolului, treceau lişiţe şi găinuşi. Pe fire de papură se aşezau cumpănindu-se nişte păsărele mici, cenuşii, cu ochişori de mărgele negre. Pe deasupra, prin soare, mai treceau pescăruşii argintii, cu aripi ascuţite, bâtlani cu strigăte aspre şi urâte; se roteau vulturi cu pene frumos încondeiate. Şi-n apa iazului, la mal, gângănii felurite, unele negre, altele castanii cu tighel roş, altele în felurite şi ciudate forme, se prigoneau într-o rază, într-un cerc de foc, şi dispăreau...

(M. Sadoveanu, *Dimineţi de iulie*; descriere în proză)

O fâşie nesfârşită
Dintr-o pânză pare calea,
Printre holde rătăcită,
Toată culmea-i adormită,
Toată valea.
Linişteа-i deplin stăpână
Peste câmpii arşi de soare,
Lunca-i goală: la fântână
E pustiu; şi nu se-ngână
Nici o boare. (...)(G. Coşbuc, *În miezul verii*, tablou)

Când intră în sală, ea era îmbrăcată cu toată pompa cuvenită unei soţii, fiice şi surori de domn. Peste zobonul de stofă aurită, purta un benişel de felendreş albastru blănit cu samur, a căruia mânice atârnau dinapoi; era încinsă cu un colan de aur, ce se închia cu mari paftale de matostat, împregiurate cu petre scumpe; iar pe grumazii ei atârna o salbă de multe şiruri de margaritar. (...) Părul ei, după moda de atuncea, de împărţea despletit pe umerii şi spatele sale. Figura ei avea acea frumuseţă, care făcea odinioară vestite pre femeile României...

(C. Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul*, portretul domniţei Ruxanda)

DEZNODĂMÂNT (cf. fr. *denouement*) Sfârşitul acţiunii unei opere literare epice sau dramatice, soluţionarea conflictului iniţial. În succesiunea momentelor subiectului, reprezintă ultima secvenţă, după expoziţiune, intrigă, desfăşurarea acţiunii şi punct culminant. Fiind conform cu firea şi comportamentul personajelor, în trăirea lor dramatică, rotunjeşte şi destinul acestora.

În funcţie de maniera în care se rezolvă, conflictul poate fi: *neprevăzut (*C. Negruzzi, *Sobieski şi românii*), *previzibil (*I. Slavici, *Moara cu noroc*), *logic (*I. L. Caragiale, *D-l Goe...*), *absurd (*I. L. Caragiale, *Inspecţiune*), *tragic (*L. Rebreanu, *Ion*), *comic (*I. L. Caragiale, *Vizită...*), *fericit (Prâslea cel voinic şi merele de aur)* etc.

Alte clasificări: *închis sau ferm* – moartea sau nunta eroului (M. Preda, *Moromeţii*), *deschis* – se insinuează posibilitatea reluării faptelor într-un alt context (M. Eliade, *La Ţigănci*; Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*), *anticipat* – prin scene nucleu, prin replici sau prin inversiuni la nivelul momentelor subiectului (L. Rebreanu, *Răscoala*, *Pădurea spânzuraţilor*); *natural* – consecinţă logică a faptelor prezentate anterior (Panait Istrati, *Ciulinii Bărăganului*), *artificial (*I. L. Caragiale, *Două loturi*).

Uneori, funcţia estetică a deznodământului este preluată de **epilog** (v. termenul).

DIALOG (< fr. *dialogue*, cf. gr. *dialogos*, vorbire cu) Modalitate literară (mod de expunere a mesajului) care constă în transpunerea unei conversații între două sau mai multe personaje, prilej cu care autorul dezvăluie gândurile și sentimentele personajelor (și, indirect, propriile gânduri și sentimente), angajându-le în acțiune. În Antichitatea orientală și clasică, dialogul era folosit în operele filosofice, didactice sau retorice, având destinația de a evita monotonia dizertației. Necesitatea dialogului în scrierile teoretice s-a manifestat și în epoca modernă, prin Pascal (*Provincialele*), Fenelon, Voltaire și, mai târziu, P. Valery.

Odată cu constituirea genurilor literare, dialogul devine o modalitate de expunere specifică (genul dramatic) sau firească (genul epic). În creațiile epice, dialogul dinamizează acțiunea, îi dă mai multă culoare și savoare (arhaică, regională...), adesea individualizând personajul. În opera dramatică, el contribuie la intensificarea conflictului către culminație și deznodământ, fiind și principala modalitate de "existență" a personajelor. Mai rar, dialogul apare și în opera lirică, reprezentând fie voci lirice ale poetului (M. Eminescu, *Luceafărul*), fie modalități de transpunere a temei (comuniunea om-natură în *Revedere* de M. Eminescu).

La nivelul operei epice, dialogul poate fi redat prin apel la *stil direct* (transpunerea replicii în forma în care a fost enunțată, introdusă printr-un verb *dicendi: a spune, a vorbi, a zice, a întreba, a răspunde, a se adresa* sau printr-o expresie: *a arunca o vorbă, a băga de seamă* etc.) sau la *stil indirect* (prin reproducerea la persoana a III-a a replicilor). Vorbirea directă a personajului este independentă din punctul de vedere al subordonării sintactice și individualizată prin intonație, topică, punctuație. Exemple de dialog în textul epic, liric și dramatic:

- Tată-moșule, aș vrea să-mi crească și mie aripi și să zbor sus de tot, până în slava cerului, zise băiatul netezindu-i barba.

- Dacă ți-o crește ție aripi, zise fata, mie să-mi prinzi o presură și un sticlete.

- Da... hî... hî... poi ce fel... și mie ?

Fata se întristă.

Bătrânul o mângâie și zise băiatului:

- Bine, să prinzi și pentru tine, să prinzi și pentru ea. (...)

(B. Șt. Delavrancea, *Bunicul*)

- Codrule, codrușule,
Ce mai faci, drăguțule;
Că de când nu ne-am văzut
Multă vreme au trecut
Și de când m-am depărtat,
Multă lume am îmblat.
- Ia, eu fac ce fac de mult,
Iarna viscolu-l ascult (...) (M. Eminescu, *Revedere*)

LEONIDA (sculându-se din somn spăimântat): Ai ! Ce e ?
EFIMIȚA: Leonido ! scoal' că-i foc, Leonido !
LEONIDA (speriat): Unde-i foc ?
EFIMIȚA: Scoal' că-i revuluție, bătălie mare afară !
LEONIDA: Aș ! vorbă să fie ! Ce te pomenești vorbind, domnule ? (I. L. Caragiale, *Conu Leonida față cu reacțiunea*)

DIDAHIE (< gr. *didachi*, cuvântare, predică) Termenul definește predica sau cuvântarea religioasă cu un caracter moralizator, având ca punct de plecare textul biblic și aparținând genului elocinței de amvon. A fost cultivată în perioada veche a literaturii, de Antim Ivireanul (*Didahii*) și ulterior de Petru Maior (*Didahii, adecă învățături pentru creșterea fiilor, la îngropăciunea pruncilor morți*).

În didahiile sale, Antim Ivireanul caută subiecte actuale, apostrofează răul contagios, vrea să-i abată pe ascultători de la "năravuri rele", dojenind "fudulia", ipocrizia, compromisul, ironizând uneori, așa cum o face și în cazul femeilor vanitoase, cărora le aduce pilda Sarei, soția lui Avram, care nu se sfia să-și primească oaspeții frământând pâine:

Oare să fie acum vreuna așa ? Ba, căci ia scoate mâna Sarei ! O văd plină de cocă. Scoate și mâna unei muieri de acum ! O văd

plină de inele și scule. Caut și văd fața Sarei, plină de pielm. Văd și fața unei muieri de acum, plină de fleacuri drăcești...

DIDASCALIE (< gr. *didaskalia*, învățătură) Parte a textului, specifică literaturii dramatice, care cuprinde indicații scenice și regizorale (rostirea replicilor, jocul actorilor, configurația unor obiecte de decor sau de recuzită, ambianța și alte elemente absolut necesare interpretării scenice), situată, de obicei, între paranteze.

În teatrul antic, didascaliile însemnau anumite instrucțiuni date actorilor de către autori, completate cu informații despre numele autorului, distribuție, persoanele filantropice care au susținut reprezentația, momentul, durata și locul de desfășurare ale acesteia.

După o comprimare oarecum semnificativă în clasicism, didascaliile tind să se extindă în perioada modernă, pentru a ajunge adevărate fișe de caracterizare a personajelor în teatrul lui Camil Petrescu.

Îndeplinește mai multe **funcții:**

a. precizarea personajului și a interlocutorului său (în cazul în care în scenă sunt prezente mai multe personaje):

Trahanache ***(lui Dandanache)****: Stimabile, eu te las aici cu amicul Fănică și cu Joițica... Eu trebuie să mă duc la alegere: peste o jumătate de ceas se deschide urna; trebuie să fiu acolo... D-ta n-ai nici o grijă, mergem la sigur, la noi opoziție nu încape... suntem tari... stimabile... tari...* (I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*)

b. descrierea unor reacții non-verbale care însoțesc sau întrerup dialogul:

Gelu: ***(înroșindu-se, sufocat, cu un act de încleștare de voință, apoi ridică privirea cu hotărâre, calm)*** *Eu am primit scrisoarea !* ***(După un lung răstimp, cu privirea absentă, cu o neomenească liniște)*** *Și voi trage toate consecințele.*

(Camil Petrescu, *Jocul Ielelor*)

c. situarea contextului în care se desfășoară dialogurile:

Tofana: Îndrăznești să brutalizezi o femeie ca mine ? Mi-o plătești tu !... Mi-o plătești tu... Vai ! ***(cheia cade cu zgomot pe podele)*** (M. Sorbul, *Patima roșie*)

DIEREZĂ (< fr. *dierese*, lat. *diaeresis*) Figură de stil realizată la nivel fonologic prin care diftongul devine hiat, din rațiuni eufonice sau metrice:

Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată ? (M. Eminescu, *Peste vârfuri...*)

DISCURS (< fr. *discours*, lat. *discursus*, alergare încoace și încolo)

1. Specie a genului oratoric, reprezentând o expunere orală sau scrisă a unei teme în fața unui auditoriu, cu scopul de a convinge sau de a obține adeziunea acestuia la tema prezentată. În vechile retorici, discursurile erau organizate în câteva momente clar delimitate: *exordiu, propoziție, narațiune, argumentare sau confirmare, respingere, perorație.*

După scopul urmărit, discursurile pot fi: *politice, academice, juridice (rechizitoriul, pledoaria), religioase* etc.

2. Termenul se regăsește și în teoria literară modernă, definind un **mecanism de textualizare** variind în funcție de relația instanță discursivă / vorbire. Din această perspectivă, M. Bahtin diferențiază, în *Probleme de literatură și estetică*, trei tipuri de discurs:

- **discurs liric** – orientat spre *eul enunțiativ* și considerat *unilingv, monostilistic*, aflat într-o relație tensională cu *dialogismul* originar al limbii, care dă naștere la o sintaxă de tip intensiv, în măsură să anuleze orice valență a timpului și spațiului propriu într-un spațiu/timp în stare pură;
- **discurs narativ** – deschis către lumea reală, deținătorul unei sintaxe complexe, bazate pe *plurilingvism* și *pluristilistică*, în care spațiul, timpul și limba devin subiect, obiect și respectiv mijloc de reprezentare. Discursul narativ reactivează dialogismul originar al limbii prin distanța pe care instanța narativă o stabilește între vorbirea proprie și vorbirea străină și permite sensuri conotative sociale, morale, istorice.
- **discurs dramatic** – care, pe lângă funcția discursivă a narativului, adoptă și o funcție a *teatralizării*, solicitând o textualizare specifică, marcată suprasegmental.

DISLOCARE (< fr. *disloquer*) Figură de stil realizată la nivel sintactic, constând în izolarea prin topică afectivă a unui enunţ sintactic:

Nu voi părul să mi-l taie
Ce-mi ajunge la călcâie. (Mihai Eminescu)

DITIRAMB (< gr. *dithyrambos*) Cântec plin de patos şi de exaltare în cinstea zeului Dyonisos, la vechii greci, suprapus, la un moment dat, odei.

DOINĂ Termen cu etimologia incertă (atribuit de D. Cantemir substratului tracic al limbii române sau derivat de B. P. Hasdeu din lituanianul *daina*), denumeşte o specie a liricii populare, care exprimă într-un limbaj cu profunde mărci dialectale şi afective sentimente intense, precum iubirea, dorul, ura, înstrăinarea. De aici şi diversitatea lor: doine de dor, de jale, de înstrăinare, de haiducie, de cătănie etc. Tiparul prozodic al doinei se caracterizează prin versul scurt, cu măsură de 7-8 silabe, ritm trohaic şi rimă de obicei împerecheată, specia fiind în fond "un cântec liric cu o melodie aparte, o tematică complexă şi variată, o largă arie folclorică şi o mare bogăţie metaforică" (Gh. Ghiţă). Cu conotaţii specifice, termenul apare şi în opera poeţilor consacraţi: V. Alecsandri, M. Eminescu, Şt. O. Iosif, G. Coşbuc, O. Goga.

Specia se înrudeşte, mergând uneori până la suprapunere, cu **CÂNTECUL**, de care se deosebeşte doar sub aspect muzical: melodia doinelor este liberă, bogat ornamentată, în timp ce cântecul conservă un profil melodic mai simplu (2-6 unităţi melodice care se repetă într-o ordine prestabilită).
Exemplu:

Doină, doină, cântic dulce !
Când te-aud nu m-aş mai duce.
Doină, doină, viers cu foc !
Când răsuni eu stau în loc.
Bate vânt de primăvară,
Eu cânt doina pe afară,

De mă-ngân cu florile
Şi privighetorile.
Vine iarna viscoloasă,
Eu cânt doina-nchis în casă,
De-mi mai mângâi zilele,
Zilele şi nopţile.
Frunza-n codru cât învie
Doina cânt de voinicie.
Cade frunza gios în vale,
Eu cânt doina cea de jale.
Doina zic, doina suspin,
Tot cu doina mă mai ţin.
Doina cânt, doina şoptesc,
Tot cu doina vieţuiesc.

DRAMATIC (GEN) (< fr. *dramatique*) Totalitatea operelor literare destinate reprezentării pe scenă. Scrisă sub formă de dialog, literatura dramatică se înrudeşte cu epica, prin prezenţa conflictului şi a acţiunii (care, în teatrul canonic, verifică momentele subiectului), dar se diferenţiază de aceasta prin organizarea compoziţională (act - tablou - scenă - replică), prin tehnicile folosite pentru prezentarea întâmplărilor, prin adaptarea ei pentru o interpretare scenică (incluzând, pe lângă textul propriu-zis, şi indicaţiile de regie, decorurile, vestimentaţia actorilor etc.). Încă din antichitate, de face diferenţa între genurile majore (tragedia) şi genurile minore (comedia, ulterior vodevilul, farsa).

Caracteristici:

- prezenţa unui conflict puternic între personaje;
- absenţa aproape totală a autorului din operă;
- personajul arhetip (întruchipând trăsături umane - zgârcenie, ipocrizie... - în teatrul clasic sau atitudini existenţiale - spaimă, alienare... - în cel modern), specializat din punct de vedere funcţional (protagonist, antagonist, obiect disputat (femeia iubită), personaj legătură, impulsor, personaj instrumental, corul, conform unei clasificări propuse de Romul Munteanu);

• stilul scenic (viziune unică asupra evenimentelor, reprezentarea ca modalitate fundamentală de expunere, sincretismul artelor).

Specii dramatice:

• **jocurile cu măşti şi păpuşi** (teatru popular);

• **tragedia** (Eschil, *Prometeu înlănţuit*, Sofocle, *Antigona*, W. Shakespeare, *Hamlet*, P. Corneille, *Cidul*);

• **comedia** (Aristofan, *Păsările*, N. Machiavelli, *Mătrăguna*, Moliere, *Avarul*, I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*);

• **drama** (Fr. Schiller, *Don Carlos*, H. Ibsen, *Nora*, V. Alecsandri, *Despot-Vodă*)

• **farsa** (piesă redusă ca întindere, cu caracter moralizator, în acţiunea căreia apare, mai frecvent, comicul de situaţie: C. Negruzzi, *Muza de la Burdujăni*);

• **vodevilul** (comedie în interiorul căreia sunt intercalate cuplete satirice: V. Alecsandri, *Piatra din casă*);

• **melodrama** (creaţie dramatică în care situaţiile apar uneori exagerate, nu neverosimile, cu deznodământ facil, artificial şi cu tendinţă moralizatoare: V. Alecsandri, *Zgârcitul risipitor*).

Dramaturgia modernă se orientează spre absenţa unor graniţe rigide între specii şi spre o tematică psihologică, socială, politică, filosofică, experimentând specii noi:

• **drama de idei** (deplasează accentul de pe caractere şi acţiune pe problematica filosofică, politică, socială etc., personajele devenind purtătoare ale ideilor care se confruntă: H. Ibsen, Camil Petrescu);

• **drama istorică** (urmează tradiţia teatrului shakespearian şi a dramei romantice, dar se diferenţiază prin preocuparea redusă pentru culoare locală, adevăr istoric sau personaje excepţionale, în favoarea năzuinţei de a descoperi similitudini între trecutul istoric şi viaţa contemporană: G. B. Shaw);

• **teatrul politic** (abordează relaţia dintre destinul individual şi problema socială a puterii, tematica fiind asigurată de evenimentele la ordinea zilei: B. Brecht);

• **teatrul absurdului** (limbajul îşi pierde funcţia principală, aceea de comunicare: H. Ibsen, E. Ionescu, T. Arghezi, *Neguţătorul de ochelari*);

• **teatrul poetic** (liricul se îmbină cu dramaticul într-o atmosferă sugestivă, adesea de vis sau de mister, personajele nu sunt individualităţi ci simboluri: L. Blaga, *Meşterul Manole*);

DRAMĂ (< fr. *drame*, lat ., gr. *drama*, acţiune) În *Poetica* sa, Aristotel îi dă conceptului sensul de acţiune, pe care o caracterizează prin aceea că "imită oamenii ce stau să săvârşească ceva". Ca specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, apare în secolul al XVIII-lea, este cea mai apropiată de complexitatea vieţii şi se defineşte prin opoziţie cu tragedia şi comedia. În timp ce acestea reprezintă realitatea exterioară unilateral, trist sau umoristic, drama surprinde viaţa mai veridic, în amestecul său de note grave şi senine (ca specie de sine stătătoare, se vehiculează şi termenul de *tragicomedie*). În dramă, deşi conflictul este foarte puternic, nu conduce, ca în tragedie, la moartea personajului principal. La rândul său, conflictul nu este determinat de forţa oarbă a destinului, ci de ţelurile seroilor, de sentimentele, raţiunea, voinţa lor. Locul acţiunii nu mai este canonic, prestabilit iar faptele se desfăşoară într-un interval temporal mai flexibil, nereducându-se la un fir epic unic ci proiectându-se pe mai multe planuri; stilul este mai puţin solemn decât al tragediei iar libertatea de expresie mai pronunţată.

Reprezentanţi: G. E. Lessing, *Nathan înţeleptul*, Fr. Schiller, *Don Carlos*, V. Hugo, *Ruy Blas*, L. N. Tolstoi, *Puterea întunericului*, J. P. Sartre, *Muştele* ş. a. în literatura universală şi B. P. Haşdeu, *Răzvan şi Vidra*, V. Alecsandri, *Despot-Vodă*, I. L. Caragiale, *Năpasta*, B. Şt. Delavrancea, *Apus de soare*, M. Sorbul, *Patima*

roşie, L. Blaga, *Meşterul Manole*, H. Lovinescu, *Moartea unui artist* ş. a. în literatura română.

Pentru evoluţia speciei în literatura secolului al XX-lea, v. **genul dramatic**.

E

ELEGIE (< gr. *elegeia*, cântec de doliu) Specie a liricii confesive în care eul liric exteriorizează sentimente de tristeţe, într-un crescendo afectiv de la melancolie şi regret la durere.

Elegia potenţează liric, frecvent, problematici filosofice, sociale sau legate de natură şi eros, încât se poate vorbi de o deturnare a accepţiei iniţiale a termenului (distihuri menite să exprime jalea funebră, în antichitatea greco-latină) spre poezia profund sentimentală (în Renaştere, odată cu Petrarca, sau în secolul al XIX-lea, secolul romanticilor: Lenau, Lamartine, Musset, Puşkin) sau cu caracter filosofic (în epoca modernă, cum se poate constata în ciclul *Elegiile din Duino* al poetului austriac R. M. Rilke sau în cele *11 elegii* ale lui Nichita Stănescu).

Reprezentanţi: Ovidiu (*Tristele*), F. Petrarca (*Canţonierul*) A. de Lamartine (*Lacul*), A. S. Puşkin (*Elegie*) – în literatura universală şi Gr. Alexandrescu (*Adio. La Târgovişte*), D. Bolintinteanu (*O fată tânără pe patul morţii*), M. Eminescu (*Mai am un singur dor, Melancolie …*), L. Blaga (*Elegie*), G. Bacovia ş. a. din literatura română.

Exemplu:

Tremură aceeaşi apă şi frunză
la bătăile aceluiaşi ceas.
În ce tărâm şi-n ce somn te-ai oprit ?
Cerească subt ce iarb-ai rămas ?

Se revarsă în mine drumurile
toate pe cari ai umblat.
oglinda-ţi mai păstrează chipul
Şi după ce-ai plecat.

Fără gând, fără-ndemn, fără glas,
cu mâneca şterg ochiuri ude.
Un vecin prin zidul meu aude
răbdarea neagră a aceluiaşi pas. (L. Blaga, Elegie)

ELIPSĂ (< fr. *ellypse* < lat. *ellipsis* < gr. *elleipsis*, lipsă) Figură de stil realizată la nivel sintactic, care constă în suprimarea unui segment sintactic ce poate fi dedus contextual.

Exemple:

Iute capul într-o parte şi te uiţi în jos smerit.

Ziua tologit în soare, pândind cozile de şoaric,
Noaptea-n pod, cerdac şi streşini, heinizând duios la lună.
(Mihai Eminescu)

Trahanache: Ce sunteţi dumneavoastră, mă rog ? Vagabonzi? Nu ! Zavragii ? Nu ! ... Căuzaşi ? (*I. L. Caragiale*)

EMFAZĂ (< fr. *emphase*, lat. *emphasis*) Figură de stil realizată la nivel sintactic, prin care unui enunţ sau segment de enunţ i se acordă în comunicare o importanţă deosebită, subliniată printr-o intonaţie specifică sau prin înlocuirea persoanei gramaticale I cu persoana a III-a.

Exemple:

... De-un moşneag, da, împărate, ***căci moşneagul ce-l priveşti***
Nu e om de rând, el este domnul Ţării Româneşti...
(Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*)

[Ştefan:] – ***Ţineţi minte cuvintele lui Ştefan, care v-a fost baci până la adânci bătrâneţe...*** *că Moldova n-a fost a strămoşilor mei, n-a fost a mea şi nu e a voastră, ci a urmaşilor voştri ş-a urmaşilor urmaşilor voştri în veacul vecilor...*
(B. Şt. Delavrancea, *Apus de soare*)

EMISTIH (< gr. *hemistikion*, jumătate de vers) Una din cele două jumătăți ale unui vers, separate prin cezură. Conceptul este operant în cazul versurilor lungi:

Sara pe deal // buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, // stele le scapără-n cale...
(M. Eminescu, *Sara pe deal*)

Eu mă duc în faptul zilei, // mă așez pe malu-i verde
Și privesc cum apa curge // și la cotiri ea se pierde...
(V. Alecsandri, *Malul Siretului*)

ENALAGĂ (< fr. *enalague*) Figură de stil realizată la nivel morfologic printr-o substituire între moduri și timpuri verbale:

Dacă tu ***știai*** *problema astei vieți cu care lupt,*
Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt.
(Mihai Eminescu)

ENCOMION (< gr. *enkomion*, laudă prin discurs) Gen al poeziei grecești în care erau elogiate meritele unei persoane.

Repertoriul literaturii encomiastice a fost îmbogățit prin aportul nor scrieri religioase cu aceeași tonalitate: *Viețile Sfinților*.

Maniera laudativă a fost preluată de retoricieni (Gorgias, *Elogiul Elenei*). Sub o formă satirică, apare în *Elogiul muștei*, Lucian din Samosata și în *Elogiul nebuniei*, Erasmus din Rotterdam.

Registrul liric de tip encomiastic se poate evidenția în următorul cânt extras din tragedia *Antigona* de Sofocle:

În lume-s multe mari minuni !
Minuni mai mari ca omul nu-s,
Purtat de vânt, străbate mări,
Prin hulă și prin val spumos,
Prin val vuindu-i vijelios !
El an de an, făr' de istov,
Cu plugul lui cel tras de cai,
Răstoarnă brazda în pământ,
O ! –n veci neistovit pământ !

ENUMERAȚIE (< fr. *enumeration*) Figură de stil constând în înșiruirea unor termeni de același fel, care conduce la amplificarea ideii exprimate. Este o figură a acumulărilor cantitative, a dinamizării acțiunilor sau trăirilor, apare atât în proză, cât și în poezie sau teatru:

Oh ! Pădure tânără !... Unde sunt moșii voștri ? Presărați... La Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni. (B. Șt. Delavrancea, *Apus de soare*)

S-a făcut multă vorbă cu preuteasa asupra acestui lucru. Trebuiau cai, trăsură, plug, slugă, grajd. O mulțime de lucruri trebuiau. (I. Slavici, *Popa Tanda*)

...Dintâi s-a ivit casa: casă de țară cu cocostârc în vârf, ușă, două ferestre și prispă. Apoi s-a așezat pe prispă, în stânga baba, cloanță-cotoroanță cu nas hapsân, ochi mici și burtă cât o bute. Când a ajuns la mâinile ei, Fănuță s-a oprit, s-a gândit, s-a răzgândit și a lăsat mâinile babei ca niște lână, încă netoarsă, fără degete. (I. Teodoreanu, *Prăvale-Baba*)

Prin foc, prin spăngi, prin glonț, prin fum
Prin mii de baionete... (V. Alecsandri, *Peneș Curcanul*)

Dar fiindcă auzeau mereu
Lătrând la stâna lor câinii,
Plecau să se bată cu tătarii,
Și cu avarii și cu hunii și cu leșii
Și cu turcii. (M. Sorescu, *Trebuiau să poarte un nume*)

O zână coborâtă din zodia cerească
Veni să o descânte, s-o legene, s-o crească,
Să-i deie farmec dulce, podoabe, scumpe daruri,
S-o apere-n viață de-a zilelor amaruri.
(V. Alecsandri, *Legenda rândunicăi*)

EPANALEPSĂ (< fr. *epanalepse*) Numită și EPANADIPLOZĂ, este o figură de stil specifică retoricii care constă în repetarea aceluiași cuvânt sau segment sintactic la începutul și la sfârșitul unei unități sintactice sau vers:

__Mereu__ se vor tot bate, tu vei dormi __mereu__...
(Mihai Eminescu)

EPIC (GEN) (< gr. *epikos – epos*, cuvânt, zicere) "Exprimă, în formă de narațiune, idei, sentimente acțiuni etc. ale eroilor unor întâmplări reale sau imaginare. " (DEX) Este genul literar în care prezența directă a autorului alternează cu prezența sa indirectă, prin intermediul personajelor. Permite o perspectivă temporală asupra existenței, redată fie prin succesiune organizată (*epicul tradițional*), fie prin juxtapuneri neordonate cronologic (*epicul modern*).

Mai obiectiv decât liricul dar mai subiectiv decât dramaticul, genul epic a consacrat ca modalitate de expunere narațiunea. Cel mai des utilizată este povestirea realizată la persoana a treia, narațiunea fiind obiectivă, dar creațiile moderne recurg și la relatarea la persoana I, conferind operelor aspectul unor jurnale epice.

Creațiile epice se clasifică în *orale (populare)* și *scrise (culte)*.

Epica orală, la rândul său, poate *fi în versuri* (balada, legenda) sau *în proză* (legenda, basmul, snoava). Creațiile aparținând genului epic scris sunt: *în versuri* (balada cultă, poemul, epopeea, legenda, fabula) sau *în proză* (anecdota, schița, romanul, reportajul literar, memoriile, jurnalul).

EPIGRAMĂ (< *epigramme*) Specie lirică redusă la dimensiunile unui catren, încheindu-se de fiecare dată cu o poantă, care satirizează, într-o tonalitate umoristică, defecte umane. Epigramiști celebri sunt: Voltaire, Cl. Marot, Lessing, Pușkin – din literatura universală și Cincinat Pavelescu, G. Topârceanu, R. Rosetti, Al. O. Teodoreanu, Șt. Cazimir, C. Ionescu Quintus – în literatura română. Exemple:

Nigrim lui Cincinat Pavelescu

Când suspini pe la ferestre
Întristate madrigale,
Luna-i veselă, maestre,
Ca... chelia dumitale.

Cincinat lui Nigrim

Talentul vostru-n adevăr
S-a mărginit numai la păr,
Dar toată strălucirea mea
Nu stă-n chelie, ci subt ea !
(G. Topârceanu, *Parodii originale*)

EPIFONEM (< fr. *epiphoneme*) Structură exclamativă care închide o judecată, o reflecție în finalul unei unități compoziționale. Exemplu:

... la întreab-o, bunăoară,
Ș-o să-ți spuie de panglice, de volane și de mode,
Pe când inima ta bate-n ritmul sfânt al unei ode...
Când vezi piatra ce nu simte nici durerea și nici mila –
De ai inimă și minte – feri în lături, e Dalila !
(Mihai Eminescu)

EPIFORA (< gr., lat. *epiphora*, adaos) Figură de stil specifică retoricii clasice (Cicero), constând în repetarea unui cuvânt sau a unei sintagme la sfârșit de vers. În literatura română apare sporadic, atât în poezia populară cât și în cea cultă. Exemple:

Dar ea, vai de ea,
Tot mereu plângea
Și mereu zicea:
"Manoli, __Manoli__,
Meștere __Manoli__ !

sau

De pe coperiș
Mort bietul __cădea__ !

*Iar unde **cădea**,*
Ce se mai făcea ? (*Monastirea Argeşului*, text popular)

- *Te aud şi **ce să fac eu**,*
*chiar dacă te aud **ce să fac eu**,*
*eu ce pot **să fac eu** ?...*
(N. Stănescu, *Daimonul meu către mine*)

Cuvintele – tristele,
*numai dacă se lovesc de **ceva**,*
*numai dacă le apasă **ceva***
Există. (N. Stănescu, *Împotriva cuvintelor*)

EPIFRAZĂ (< fr. *epiphrase*) Figură de stil specifică retoricii constând într-un enunţ sau segment de enunţ suplimentar care închide o restricţie la ideea exprimată anterior:
Unu-n braţele altuia, tremurând ei se sărută,
***Numai ochiul e vorbareţ**, iară limba lor e mută.*
(Mihai Eminescu)

EPILOG (< fr. *epilogue* < lat. *epilogus*, gr. *epilogos*, concluzie) Partea finală a unei opere literare epice sau dramatice care constituie o concluzie a evenimentelor anterioare, o explicare a faptelor până la ultimele consecinţe sau o evidenţiere a semnificaţiilor întregii opere.

A apărut, ca şi prologul, în teatrul antic, unde desemna "o scurtă alocuţiune în versuri rostită de actor sau de autorul piesei, în care se solicita indulgenţa publicului sau se aduceau mulţumiri acestuia".

Apare frecvent în poemul eroic (V. Alecsandri, *Dumbrava Roşie*), nuvelă (V. Voiculescu, *Iubire magică, Lostriţa*), roman (M. Sadoveanu, *Neamul Şoimăreştilor*) şi piese de teatru (V. Alecsandri, *Chiriţa în provinţie*).
Exemplu:
(...) Şi poalele pădurii sunt palid luminate

De flăcările roşii ce pâlpâie în sate,
Şi-n tabăra vecină orgia cea nebună
Ca marea depărtată vuieşte sub furtună;
Iar în frunziş românii topoarele-şi descântă
Şi caii lor dismiardă, şi-n umbră vesel cântă:
"Sunt român cu patru mâni
Şi am leacuri de păgâni:
De tatari am o săgeată,
De turci pala mea cea lată,
De lifteni un buzdugan
Şi de unguri un arcan !" (V. Alecsandri, *Dumbrava Roşie*)

EPIMONĂ Figură de stil realizată la nivel sintactic prin întrebuinţarea excesivă a conjuncţiilor coordonatoare, creând impresia unei suplimentări continue a ideii:
- Iar te-ai cufundat în stele
***Şi** în nori **şi**-n ceruri nalte ?* (Mihai Eminescu)

*Pustiu adânc... **şi**-ncepe a-nnopta,*
***Şi**-aud gemând amorul meu defunct,*
Ascult atent privind un singur punct
***Şi** gem, **şi** plâng, **şi** râd în hî, în ha.* (George Bacovia)

EPISTOLA (lat. lit. *epistola=scrisoare)* este o specie a genului liric, adresată unei persoane reale sau imaginare, pe o temă filosofică, etică, estetică etc.

Ni se păstrează epistole de la Horaţiu, *Epistula ad Pisones (Scrisoare către Pisoni)*, de la Ovidiu, *Epistula ex Ponto (Scrisoare din Pont)* etc. În clasicism epistola a fost abordată de Voltaire, La Fontaine, Boileau etc.

În literatura română, specia este ilustrată de Gr. Alexandrescu prin *Epistolă către Iancu Văcărescu, Epistolă domnului Alexandru Donici, fabulist moldovean* şi de M. Eminescu prin genialele *Scrisori*, opere profund lirice şi filosofice.

EPITET (< fr. *epithete* < lat. lit ., gr. *epitheton*, care e pus lângă...) Figură de stil constând în determinarea unui substantiv sau verb printr-un adjectiv (*epitet adnominal*) respectiv un adverb (*epitet adverbal*) menit să exprime acele însuşiri ale obiectului care înfăţişează imaginea lui aşa cum se reflectă în simţirea şi fantezia scriitorului:

*A **rămas cerul fierbinte şi gol.***
Ciuturile scot din fântâne nămol.
Peste păduri tot mai des focuri, focuri,
*Dansează **sălbatice, satanice jocuri.***
(N. Labiş, *Moartea căprioarei*)

Conform tratatelor de teorie literară şi de retorică, nu sunt epitete calităţile denotative ale obiectului numit de substantiv (trandafir **roşu**, lapte **dulce**, frunză **verde** etc.) şi nici cuvintele care alcătuiesc, împreună cu numele determinat, unităţi lingvistice (salcie **plângătoare**, covor **persan**, pânză **de păianjen**, înger **de pază**). Au valoare de epitet doar alăturările de termeni care se constituie prin asocierea/atribuirea de calităţi nespecifice obiectului sau acţiunii în sine:

*O lampă-ntinde **limb-avară şi subţire,***
Sfârâind în aer bolnav. (M. Eminescu, *Înger şi demon*)

Îndepărtate de sfera semantică a termenilor la care se referă sunt epitetele argheziene:

Rece, fragilă, nouă, virginală,
***Lumina** duce omenirea-n poală;*
Şi pipăitu-i neted, de atlaz,
Pune găteli la suflet şi grumaz. (T. Arghezi, *Vânt de toamnă*)

Epitetele mai des întâlnite în operele literare clasice sau moderne sunt, după "Introducerea în stilistică" a Elenei Parpală-Afana:

- **epitetul apreciativ** (produs al unei judecăţi de valoare, frecvent la Eminescu: *măreaţă umbră, inimi bătrâne, urâte, prostatecele nări, sărmana noastră viaţă*);

- **epitetul evocativ** (îndeosebi cel moral, exprimă şi evocă o realitate morală: *privea **uimit**, gândiri **rebele**, plăcerile **şirete**, vine **trist şi gânditor** ...*);
- **epitetul ornant** (specific poeziei clasice, exprimă o însuşire permanentă, constitutivă clasei întregi, potenţează artistic imaginile vizuale: *zăpada **albă**, ai ţării umeri **dalbi*** – V. Alecsandri);
- **epitetul homeric** (ca epitet al persoanei, este individualizator şi însoţeşte numele în mod stereotip şi obligatoriu: ***viteazul** Ahile, **şiretul** Ulise, Afrodita **cea cu braţele albe***);
- **epitetul sinestezic** (*parfumuri **negre*** – Rimbaud, *tăcere **uscată*** – Ionel Teodoreanu);
- **epitetul antitetic** sau **oximoronic** (sensurile termenilor asociaţi sunt, cel puţin în aparenţă, într-o flagrantă contradicţie: ***tiranică** dulceaţă; Veneră, marmură **caldă**; **dulce şi fermecătoare** jale* – Mihai Eminescu; *lumină **neagră**; lapte **agurid şi amar*** – Tudor Arghezi);
- **epitetul metaforic** (a cărui expresivitate este dată de ingeniozitatea conexiunilor şi care interferează cu alte figuri, cum ar fi personificarea, metafora, oximoronul: *unda **căruntă**; clipa **milostivă*** – Octavian Goga).

EPITROPĂ (< ngr. *epitropos*) Figură de stil specifică retoricii, constând într-un raţionament prin care se dovedeşte caracterul fals al unei premise:

« De-oi muri – îşi zice-n sine – al meu nume o să-l poarte
Secolii din gură-n gură şi l-or duce mai departe,
De a pururi, pretutindeni, în ungherul unor crieri
Şi-or găsi, cu al meu nume, adăpost a mele scrieri !»
O, sărmane ! ţii tu minte câte-n lume-ai auzit,
Ce-ţi trecu pe dinainte, câte singur ai vorbit ? [...]
Şi când propria ta viaţă singur n-o ştii pe de rost,
O să-şi bată alţii capul s-o păstreze cum a fost ?
(Mihai Eminescu, *Scrisoarea I*)

EPOPEE (< fr. *epopee* < gr. *epopeia, epos* – narațiune, *poienin* – a crea în versuri) "Specie a genului epic, în versuri, de mari dimensiuni, care narează episoade istorice sau legendare cruciale pentru existența unui popor, antrenând un număr mare de personaje, eroi cu însușiri deosebite și ființe supranaturale (zei), care intervin în acțiunile oamenilor. O caracteristică a epopeii o constituie monumentalitatea. "(Nicolae I. Nicolae)

Originea speciei este foarte veche, în cântecele populare dedicate unor evenimente istorice reale (ex.: lupta aheilor împotriva cetății Troia). Apare atât în literatura populară (epopeile grecești *Iliada* și *Odiseea*, atribuite lui Homer, epopeile indice *Ramayana* și *Mahabharata*, epopeea germană *Cântecul Niebelungilor*, epopeea scandinavă *Kalevala*, epopeea franceză *Cântecul lui Rolland*, considerată în unele tratate și poem) cât și în literatura cultă (Vergilius – *Eneida*, Dante Alighieri – *Divina Comedie*, Milton – *Paradisul pierdut* sau proiectele nefinalizate din literatura română: I. H. Rădulescu – *Michaida*, C. Negruzzi – *Ștefaniada*).

Clasificare:

- *eroică* (epopeile homerice);
- *istorică* (Voltaire – *Henriada*);
- *eroi-comică* (I. Budai Deleanu – *Țiganiada*).

Caracteristici (după *Poetica* lui Aristotel):

- subiectul înalt, unitar, împletind verosimilul cu fantasticul;
- episoadele îmbogățesc dar nu contrazic acțiunea principală;
- structura compozițională tipică (invocația muzei, expoziția, narațiunea, deznodământul);
- caracterele (personajele) sunt alese, puternice, soluționate dramatic;
- sentimentele înălțătoare;
- stilul înalt, expresia solemnă.

ERMETISM (< fr. *hermetisme*) Este o tendință manifestată în literatura modernă de încifrare a mesajului artistic, prin folosirea

unui stil obscur, greu de decodat. Această tendință începe încă din epoca romantică, prin efuziune și patos sau apetență pentru oniric, iar trecerea la codificare și obscuritate este mediată de mișcarea simbolistă a sfârșitului de secol al XIX-lea (prima treaptă a substituirii sensului de bază cu sensuri noi, poetice, generate de o gândire de tip analogic), pentru a se constitui într-un curent de sine stătător în zorii secolului al XX-lea.

Din punct de vedere etimologic, termenul ***ermetism*** trimite către mitologia greacă, mai precis către reprezentarea zeului Hermes Trismegistul, deținătorul secretelor din domeniul magiei și al astrologiei, zeu al cuvântului, dar al cuvântului cu proprietăți. Grecii l-au asimilat cu divinitatea egipteană Thot, demiurg al cuvântului, născocitorul scrisului, al artelor și al științelor. Hermes era considerat de către alchimiști patronul tainelor lor, termenul ***hermetic*** însemnând, în acest context, o serie de formule privitoare la transmutația metalelor. Ca noțiune, ***ermetic*** definește așadar **o "entitate" greu accesibilă înțelegerii comune, al cărei sens se descoperă prin inițiere și revelație.**

Raportat la poezie, implică ideea de **încifrare, de expresie absconsă sau comunicare sibilinică.** În studiul intitulat *Aspecte literare contemporane*, Șerban Cioculescu pleacă de la premisa conform căreia misterul este o condiție esențială a poeziei, iar originea ermetismului nu s-ar găsi, așa cum în mod eronat se susține, în exprimarea prețioasă a gongoricilor, ci în formulele magicienilor. În acest caz, poezia ermetică nu abdică de la starea proprie lirismului, de mister, ci o amplifică. Totodată, **egalitatea ermetism = exprimare sibilinică** definește foarte bine conceptul, surprinzând și esența dar și forma exterioară a mesajului.

Ermetismul presupune o nouă evaluare a raportului emițător - receptor, în care o condiție necesară devine implicarea receptorului, adică un anumit tip de formație, sau măcar de avizare. Mesajul poeziei ermetice nu este emergent, ci convergent, traiectoria trasându-se de la emițător din nou către emițător.

Originea literaturii ermetice se află în repertoriul trubadurilor, în care se face distincție între *"trobar clar"* și *"trobar*

clus" (cântec închis), al cărui întemeietor este provensalul Marcabru, iar creatorul poeziei ermetice moderne rămâne poetul **Stephane Mallarme**, în opinia căruia *"nu există decât Frumuseţea şi ea nu posedă decât o singură expresie perfectă, Poezia"*. Este, deci, după Hegel, o lume pură, în care noţiunile vor fi decantate de materialitatea lor, de tot ce le expune pervertirii pe axa temporală iar realul va fi mereu distilat, pentru a pune în libertate o lume a Ideilor. *"Nu mi-am creat opera* – mărturisea poetul – *decât prin eliminare, şi orice adevăr obţinut nu se năştea decât din pierderea unei impresii ce scânteind o clipă s-a consumat şi mi-a permis, graţie tenebrelor degajate, să avansez şi mai mult în senzaţia Tenebrelor absolute."* Poezia se identifică deci cu realitatea absolută reconstituită cerebral, iar limbajul poetic, redus la o semnificaţie primară, devine un metalimbaj, cu o sintaxă eliptică, aluzivă şi un ton oracular. Alţi reprezentanţi: **Giuseppe Ungaretti, Paul Valery, Stefan George, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo.**

În literatura română, **Ion Barbu** propune, în volumul ***Joc secund***, o ermetizare a liricului trecând prin matematici (geometria):

"Mă stimez mai mult ca practicant al matematicelor şi prea puţin ca poet, şi numai atât cât poezia aminteşte de geometrie. Oricât ar părea de contradictorii aceşti doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlneşte cu poezia. [...] Ca şi în geometrie, înţeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă. [...] E adevărat însă că în matematice cheia se poate găsi oricând, pe cale de gnoză, de analiză. Câştigarea sensului unei poezii ermetice e mai întâmplătoare. " (Ion Barbu, *Confesiuni*)

Exemple:

Nimic, această spumă, vers
Virgin ce-arată doar o cupă;
Aşa în zări se-neacă-n trupă
Sirenele săltând invers.

Noi navigăm o ! pâlc divers
De-amici, eu de pe-acum la pupă,

Voi prova-n fasturi ce-o astupă
Un val de ierni şi fulger şters.

Beţia splendidă mă cheamă
Ca-ntr-un tangaj lipsit de teamă
Înalt s-aduc acest salut

Singurătăţii, recifuri, astre
La mult puţin cât a făcut
Albită grija pânzei noastre.

(St. Mallarme, *Salut*, în traducerea lui St. Aug. Doinaş)

sau:

Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind prin înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.

(I. Barbu, *Joc secund*)

EROU (< fr. *heros*) Numit şi protagonist, este personajul aflat în centrul acţiunii unei opere epice sau dramatice şi polarizând atenţia şi afectivitatea cititorului (v. şi **personaj**).

ESEU (< fr. *essai*, încercare, examen, probă; lat. *exagium*, cântărire) Concept proteic, ambiguu, apare în secolul al XVIII-lea, cu un sens predominant ştiinţific (tentativă, exerciţiu, lucrare analitică, critică, de control şi verificare, pe teme obiective) referindu-se astăzi atât la o experienţă interioară, trăirea unei aventuri spirituale, cât şi la "încercarea" ideilor, plăcerea "degustării" fiind superioară adâncimii sau rigorii lor.

Ca specie literară, este un hibrid între literatură şi filosofie, care "realizează unitatea organică, nediferenţiată dintre ştiinţă, morală şi artă, teorie şi poezie, erudiţie şi literatură" (A. Marino). Punctul de plecare îl reprezintă năzuinţa de cunoaştere a adevărului şi, pe baza unor detalii particulare, se surprinde / defineşte / argumentează generalul, demers în care un rol fundamental îl au subiectivitatea şi condeiul eseistului, care va opera cu adevăruri individualizate, într-o mare libertate a conştiinţei.

Aşadar, eseul este "un act intelectual rezolvat prin mijloace substanţial subiective, literare" şi reprezintă o operă de personalitate, o confesiune sau o autobiografie spirituală, încercată de nume mari ale culturii universale şi naţionale: Bacon, Hume, Montaigne, Emerson, Huxley, M. Ralea, Matei Călinescu, Ion Biberi, Paul Zarifopol, C. Noica, E. Cioran etc.

ESTETICĂ (< fr. *esthetique* < *aesthetica*, cf. gr. *aisthetikos*, care are însuşirea de a simţi) Disciplină constituită în secolul al XVIII-lea care studiază legităţile atitudinii umane faţă de realitate şi care se ocupă cu geneza şi natura artei, în funcţie de o serie de categorii specifice: *frumosul, sublimul, tragicul, graţiosul, urâtul* etc. (v. şi termenii).

Preocupările estetice datează încă din antichitate (Platon, Aristotel), ele diversificându-se pe parcursul evoluţiei umane.

EU LIRIC Este o voce interioară, imaginară a poetului, care comunică în textul liric sentimente, trăiri, impresii, emoţii. În procesul comunicării confesive (substanţă a liricului), atitudinea specifică este cea a autoreflectării, aceasta realizându-se prin intermediul eului care se contemplă în actul autoexprimării. Caracteristica esenţială a liricii este asumarea ei integrală de către un eu care se confesează, marcat textual de verbe la persoana I singular (*eul liricii personale*). Alteori, poetul îşi exprimă sentimentele ascunzându-se sub o mască străină (*eul liricii mascate*) sau se asimilează unui "personaj" (*eul rolurilor*).

Exemple:

Tresărind scânteie lacul
Şi se leagănă sub soare:
Eu, privindu-l din pădure,
Las aleanul să mă fure
Şi ascult de la răcoare
Pitpalacul. (M. Eminescu, *Freamăt de codru*)
Şi-atunci mă apropii de pietre şi tac,
iau cuvintele şi le-nec în mare.
Şuier luna şi o prefac
într-o dragoste mare.
(N. Stănescu, *Emoţie de toamnă*)

EU CREATOR Plecând de la consideraţia că literatura este prin excelenţă subiectivă, ea fiind expresia unui eu creator, care *"trece succesiv sau alternativ prin toate momentele literare: lirice, epice, dramatice"*, Adrian Marino distinge, în *Dicţionarul de idei literare*, între:

- eul care se contemplă în actul autoexprimării;
- eul care se autoreflectă pe durata unei naraţiuni subiective sau obiective;
- eul care se autoreflectă în tensiunile sale interioare sau în conflictele exterioare;
- eul care se autoreflectă în atitudinile critice, ironice, ridicole;

Primul tip de autoreflectare a eului creator defineşte varianta comunicării contemplativ-confesive (liricul), al doilea – varianta comunicării narativ-evocatoare (epicul), al treilea şi al patrulea surprind comunicarea prin reprezentare (gen dramatic / tragic şi comic).

EUFEMISM (< fr. *euphemisme*) Procedeul stilistic caracteristic atât literaturii cât şi vorbirii curente, care constă în îndulcirea prin perifrază a unei expresii dure sau jignitoare sau chiar în substituirea acesteia.

Spre exemplu, bătrâneţea şi moartea sunt sugerate, în fragmentele următoare, de expresii care, prin conţinutul lor semantic, aduc o notă de ironie, respectiv duioşie, evitându-se astfel percepţia gravă, chiar tragică a acestor realităţi:

*Zici adesea de una ajunsă **în vârsta cuvioasă***
*Că **atestatul vremii** nu va să-l primească.*
(Gr. Alexandrescu, *Satiră. Duhului meu*)

*De la **adormirea** bătrânului Ştefan-voievod, părintele Moldovei, trecuseră şaptezeci şi doi de ani.*
(M. Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă*)

EXPERIMENTALISM (< fr. *experimentalisme*) Concept care circulă în teoriile estetice moderne, potrivit căruia literatura este privită ca o meditaţie asupra condiţiei creatorului, iar creaţia – un produs calculat, lucid şi previzibil.

Andre Gide trădează o concepţie experimentalistă în *Jurnalul Falsificatorilor de bani*, care se prezintă sub forma unor *"caiete de exerciţii şi studii"*. Una din raţiunile experimentului literar este investigarea, romanul devenind *"literatură indirectă"* (A. Gide) şi *"căutare"* (A. Robbe-Grillet). *"Viziunea aceasta se aplică în primul rând la nivelul expresiei, al limbajului, nivel în care efortul scriitorului este îndreptat către căutarea unor noi structuri expresive, spre descoperirea unor noi combinaţii stilistice".*

EXPOZIŢIUNE (MOMENT AL SUBIECTULUI) (< fr. *exposition* < lat. *expositio*, expunere, povestire) Situaţia iniţială, primul moment al subiectului unei opere epice sau dramatice tradiţionale, are rolul de a introduce lectorul în specificul operei. Este partea în care se fixează perspectiva narativă, se delimitează funcţia naratorului, ca şi locul şi timpul acţiunii şi se ordonează intrarea personajelor.

Timpul este elementul component cel mai important al situaţiei narative, diferenţiindu-se *perspectiva evenimenţială* (timpul enunţului, al evenimentului real sau fictiv) de cea *narativă* (timpul

enunţării, al povestirii propriu-zise). Naraţia poate *concentra, dilata sau interverti* (ordona altfel) unităţile evenimentelor povestite, criterii care fixează două posibilităţi de analiză a textului narativ: *perspectiva ordonată* (fixează o ordine cronologică, în conformitate cu timpul istoric), *perspectiva dezordonată* (alternanţă temporală, o discontinuitate voită în ordinea evenimentelor, de tipul: *analepsă* – evocare, rememorare; *prolepsă* – anticipare; *replay* - reluare a unor întâmplări importante în discursul narativ).

Spaţialitatea este o altă coordonată tipică. Fie că are corespondent în realitate (îndeosebi în creaţiile realiste) fie în imaginar, ea poate fi bine descrisă sau tinzând către simbolizare, unică sau diversă.

O modalitate concurentă de a realiza expunerea este prin apel la funcţia *prologului* (v. termenul).

EXPRESIONISM (< fr. *expressionnisme*, folosit prima oară de J. A. Herve pentru a cuprinde arta lui Van Gogh, Cezanne şi Matisse, apoi preluat de esteticianul german Wilhelm Woringen, care-l consacră în mişcările de avangardă din preajma primului război mondial)

Curent artistic apărut în Germania, în primele decenii ale secolului al XX-lea, cu o răspândire largă şi rapidă în întreg spaţiul cultural european, şi care a creat opere ce s-au impus prin valoarea lor estetică în literatură, pictură, sculptură, cinematografie şi teatru. Întemeiat pe ideea exprimării spontane a trăirilor interioare şi a protestului faţă de realitatea europeană considerată decadentă şi sterilă, expresionismul s-a afirmat în opoziţie cu realismul, estetismul şi simbolismul. În timp ce acesta din urmă sugera atmosfera vagă, stările de spirit incerte, inefabilul, expresionismul creează imagini mai intense, exprimând elanul vital, impulsul interior, neliniştea filosofică a întrebărilor grave asupra existenţei umane; este o ***"izbucnire de dinamism, descătuşare afectivă, patos împins la extaz, la ţipăt"*** (N. Balotă, *op. cit.*), care se revendică de la o serie ilustră de "strămoşi" nonconformişti: Baudelaire, Rimbaud, T. Mann, Dostoievski etc. *"Cei mai buni, mai pătimaşi poeţi nu luptă*

împotriva împrejurărilor externe al omenirii, ci împotriva situației omului denaturat, chinuit, rătăcit". (K. Pinthus, *Antologia liricii expresioniste)*

Expresioniștii se revoltă împotriva unei civilizații care strivește omenescul și propune ca ideal întoarcerea la sufletul primar, fie al copilului, fie al mitului și al misterului. Astfel, nu sunt interesați strict de psihologic, social, istoric, ci de transcendența mitică și mistică, la care s-a ajuns prin îngemănarea mai multor curente filosofice iraționaliste: *pesimismul* schopenhauerian, "*amurgul idolilor*" și "*dionizismul*" lui Nietzsche sau teoria spengleriană a "*răsturnării Occidentului*". Ei sondează subconștientul, ca și suprarealiștii, dar sunt preocupați de latura tainică, obscură a lucrurilor, mergând până la un fantastic sumbru, tenebros. Apoi, spre deosebire de naturaliști, promovează antideterminismul și postulează ideea de libertate, de înnoire a omului, a lumii și a cuvântului poetic prin străpungerea spre esența existenței.

Părinții acestui curent sunt socotiți artiștii Van Gogh, Munch și Gauguin, iar Emile Zola, cu studiul "*Asupra romanului experimental*", în care enunța poetica naturalistă, era revendicat drept un precursor al expresionismului, anunțând motivele antinaturaliste și antiimpresioniste: "*Vom sfârși prin a da numai simple studii, fără peripeții și desfășurare, analiza unui an de viață, istoria unei pasiuni, biografia unui personaj, note luate din viață și clasificate în mod logic*".

Dacă pentru artistul naturalist și impresionist realitatea rămânea mereu ceva ce trebuia privit din afară, pentru expresionist ea era ceva în care trebuia să coboare, unde "*să trăiască din interior*", în timp ce **creația, departe de a se constitui într-un joc gratuit, devine experiență a exprimării de sine.** Herman Bahr dă prima explicație a poeticii expresioniste: "*omul e lipsit de suflet, natura lipsită de om [...]. Și iată disperarea urlând: omul își cere urlând sufletul, un singur strigăt de suferință se înalță din timpul nostru. Chiar și arta urlă în întuneric, cheamă în ajutor, invocă spiritul...*" ***Strigătul (Die Schrei)***, ca expresie esențializată a nostalgiei sufletului primitiv, devine un motiv des întâlnit în artă și în

literatura expresionistă. Apare astfel mitul poemului originar, arhaic, asociat țipătului, simplă expresie a voluptății sau durerii, "*dialog animat de un patos orgiastic*" (N. Balotă, *op. cit.*), reacție a sensibilității omului modern față de haos.

În Germania, expresionismul a fost promovat de grupul ***"Die Bruke"*** (*Podul*) – 1905-1913, reprezentat de Muler, Kirchner, Nolde ș. a. Aceștia au fixat baza ideologică ce promova impulsul de a distruge vechile reguli și de a realiza spontaneitatea inspirației. Ideile au fost preluate și de gruparea ***"Der Blaue Reiter"*** (*Cavalerul Albastru)* întemeiată de Kandinski și Franz Marc în 1911, cărora li s-au alăturat ulterior Kubin și Klee. Acești reprezentanți se declarau împotriva impresionismului, a pozitivismului (Auguste Compte) și a societății timpului lor, îndreptând noua ideologie către un **mod de a culege esența spirituală a realității.**

Expresionismul, așa cum s-a dezvoltat în istoria artei moderne, apara drept mișcarea cea mai bogată și mai complexă. Este o mișcare ce depășește limitele programatice pe care vreun artist ori o grupare au dorit sau au încercat să le traseze. Temele introduse de expresionism vor continua să facă parte din problematica artei contemporane: ***spirit de evaziune, panteism poetic, revolta împotriva civilizației, reiterarea mitului și a poemului arhaic, neliniștea filosofică.*** Personajele dramatice nu sunt individualități ci sunt generice, reprezentând termenii amintiți, iar crisparea și violența expresiei devin dominantele stilului. Cuvintele meșteșugite și convențiile artistice sunt condamnate, limba literară începe să se muleze pe limba vie, vorbită, incandescentă prin beția sufletească în timp ce propensiunea către abstractizarea fenomenelor și a trăirilor se impune ca o necesitate a artei de a reduce anxietățile prin formele calm-ordonatoare ale abstracțiunilor.

Reprezentanți: G. Trakl, F. Werfel, St. George, Lucian Blaga (poezia și proza) și, în parte, Al. Philippide, speciile preferate de aceștia fiind drama mitologică, meditația sau pastelul.

F

FABULĂ (< lat. *fabula*, povestire) Specie a genului epic în versuri sau în proză, în care personaje fitomorfe (plante) sau zoomorfe (animale) sunt puse în situații omenești și din care se desprinde o morală. Structural, textul cuprinde *povestirea* propriu-zisă, simplă, umoristică și alegorică, și *morala*, formulată direct și concis, în două-trei versuri finale. Personajele, realizate schematic și caracterizate în special prin limbaj, reprezintă simple măști ale unor trăsături umane reprobabile (demagogie, ipocrizie, șiretenie etc.) și se supun intenției auctoriale, care este una substanțial critică. Stilistic, textul se caracterizează prin economie de mijloace, preferința pentru personificare și alegorie iar prozodia este de cele mai multe ori necanonică.

Autori consacrați de fabule sunt Jean de La Fontaine (*Lupul și barza, Dreptatea leului*) în literatura universală și Alexandru Donici, Grigore Alexandrescu (*Boul și vițelul, Câinele și cățelul*), George Topârceanu (*Bivolul și coțofana*) în literatura națională. Exemplu:

Racul, broasca și o știucă
Într-o zi s-au apucat,
De pe mal în iaz s-aducă
Un sac cu grâu încărcat.
Și la el toți se înhamă:
Trag, întind, dar iau de seamă
Că sacul stă neclintit,
Căci se trăgea neunit.
Racul înapoi se da,
Broasca tot în sus sălta,
Știuca foarte se izbea
Și nimic nu isprăvea;
Nu știu cine-i vinovat;
Însă, pe cât am aflat,
Sacul în iaz nu s-a tras,
Ci tot pe loc a rămas.

Așa-i și la omenire,
Când în obștii nu-i unire:
Nici o treabă nu se face
Cu izbândă și cu pace.
(Alexandru Donici, *Racul, broasca și știuca*)

FANTASTIC Termenul provine din grecescul *phantastikos* = *propriu închipuirii* și ar însemna ceva creat, plăsmuit de imaginație. Conceptul are două accepții, putând fi situat la baza *gândirii fantastice* și a *literaturii fantastice*.

În prima accepție, fantasticul se definește în sfera permanențelor psihologice, ca un revers al vulnerabilității naturii umane. O formă de trăire de ordin instinctiv este redată prin superstiție (forma cea mai simplă a gândirii fantastice, constând în stabilirea unui raport arbitrar de cauzalitate între două întâmplări disparate).

Conceptul de literatură fantastică este foarte larg și permite multiple interpretări. În primul rând, raportat la definiția termenului, trebuie precizat că nu orice ficțiune literară care utilizează, la o largă scară, imaginația se încadrează neaparat în literatura de tip fantastic. Dacă literatura, în general, tinde să reflecte realitatea, raportându-se la ea (prin reprezentare, mistificare sau idealizare), arta fantastică năzuiește, dimpotrivă, să concureze cu realul, să se identifice cu o față ciudată, neașteptată, incredibilă – dar, totuși, posibilă – a existenței.

În cadrul literaturii fantastice putem distinge mai multe subcategorii: *fabulosul feeric, miraculosul* și *științifico-fantasticul.*

☙ *Fabulosul feeric* are ca specie reprezentativă **basmul**. În concepția lui R. Caillois, „basmul se petrece într-o lume unde minunea e un fapt obișnuit, iar magia e lege. Aici supranaturalul nu îngrozește și nici măcar nu uimește, de vreme ce constituie însăși substanța universului, legea, climatul său. Nu încalcă nici o lege: face parte din ordinea lucrurilor; e chiar ordinea, sau, mai degrabă, absența ordinii lucrurilor (...) De aceea zânele și căpcăunii n-ar putea neliniști pe nimeni".

☙ *Miraculosul* presupune însă apelul la o serie de tehnici narative, la o tematică relativ consacrată și la personaje specifice. În literatura de acest tip, accentul nu cade pe devenirea eroului și nici pe fundalul social, ci pe aventura acestuia. Aventura, la rândul său, este inedită și se realizează prin dezvoltarea tehnicii suspens-ului, iar deznodământul nu soluționează și nici nu explică faptul ieșit din comun. De altfel, „legea" miraculosului este că acesta durează atâta timp cât lectorul nu caută o explicație logică a evenimentelor narate.

Specia literară prielnică reprezentării miraculosului este nuvela (pentru că poate asigura la modul optim tehnica suspansului). Tematica este relativ consacrată, diferențele ținând de originalitatea viziunii creatorului. Printre temele predilecte amintim: ***pactul cu diavolul*** (*Omul care și-a vândut tristețea*, O. Lemnaru), ***sufletul neliniștit și condamnat la o cursă veșnică*** (*Domnișoara Christina*, M. Eliade), ***vampirul, ființa nefastă*** (*Ochi de urs*, M. Sadoveanu), ***locul nefast*** (*Moara lui Călifar*, G. Galaction), ***comoara necurată*** (*Comoara*, I. Agârbiceanu), ***secretul interzis*** (*Sărmanul Dionis*, M. Eminescu), ***comunicarea transmentală*** (*Poveste complet absurdă*, G. Papini), ***călătoria miraculoasă*** (*Heinrich von Offterdingen*, Novalis), ***reîncarnarea*** (*Avatarii faraonului Tla*, M. Eminescu) etc.

Personajele se grupează în două mari categorii: personaje-inițiator și personaje-experimentator. Inițiatorul este autorul (conștient sau inconștient) intrigii insolite. El poate fi diavolul întrupat, strigoiul, vampirul, vrăjitorul, solomonarul, omul cu darul deochiului sau al previziunii sau chiar un animal necurat. Personajul experimentator este un receptacol al desfășurării insolite, care, în calitatea sa de pretext al acțiunii, poate lua cele mai felurite înfățișări.

Literatura științifico-fantastică ne poartă spre realități superlative, în care ținta este absolutizată, supralicitând logica și rațiunea, savantul îl înlocuiește pe magician, iar faptul inedit poate fi explicat (v. si SF).

FARSĂ (< fr. *farce* < lat. *farsa*, de la *farcire*, a umple) Specie a genului dramatic, de mică întindere, inspirată din realitatea cotidiană, cu acțiune simplă și caracter vădit moralizator, cultivând preponderent comicul de situație și de limbaj.

Apărută în teatrul popular medieval și reprezentată, de obicei, în pauzele dintre spectacolele cu un caracter mai grav (*misterele religioase*), farsa este preluată de William Shakespeare în piesele sale, îmbinând-o cu parodia și nuanțând-o prin reflecție filosofică (*Visul unei nopți de vară*). Atinge apogeul în clasicismul francez prin Moliere (*Zăpăcitul, Sganarelle sau încornoratul închipuit, Doctor fără voie, Vicleniile lui Scapin*) în timp ce, în perioada modernă, Eugen Ionescu preferă farsa tragică, în care autorul reprezintă un univers "violent comic, violent tragic", supus agresiunilor existențiale: *Lecția, Cântăreața cheală*.

FICȚIUNE (< lat. *fictio*, închipuire, născocire) Un ansamblu de reprezentări care se abat de la structurile realității, devenind configurații alternative și concurând realitatea.

Ficțiunea reprezintă esența literaturii; chiar și atunci când scriitorul preia elemente din realitate, acestea apar transfigurate în contextul creației artistice.

Ficțiunea este o condiție fundamentală a existenței basmului, a literaturii fantastice sau științifico-fantastice și mai puțin relevantă în memorii, reportaje sau alte specii literare care au ca scop autenticitatea.

FIGURĂ DE STIL (< fr. *figure*) Termen impus de Gerard Genette, în competiție cu **TROP**, consacrat de Du Marsais, un alt teoretician francez, reprezintă modalitățile particulare de utilizare a limbajului, regulile specifice literaturii de combinare a cuvintelor.

"Fenomenele de stil sunt procese de invenție, care se abat de la construcțiile repetate, comune și uzuale în limbă. Se poate spune că faptele de stil sunt abateri expresive, construcții sugestive, cuvinte și structuri gramaticale mai puțin obișnuite în cazul curent" (Gh. Ghiță).

În funcție de nivelul lingvistic la care se realizează, figurile se clasifică în: *figuri de sunet* (aliterația, asonanța), *figuri sintactice*

(repetiția, enumerația, inversiunea ...) *figuri semantice* (epitetul, metafora, metonimia etc.).

FIZIOLOGIE LITERARĂ (< fr. *physiologie*, cf. gr. *psyhis*, natură, şi *logos*, vorbire) Scriere epică în proză, în al cărei cuprins este studiat un anumit tip reprezentativ al unei categorii sociale, prin realizarea portretului fizic în strânsă legătură cu cel moral şi cu un acut simţ critic.

La baza fiziologiei literare stă de fapt teoria poetului şi teologului Lavater, conform căreia firea omului se poate recunoaşte după trăsăturile feţei, dar modelul artistic memorabil l-a impus La Bruyere (*Caracterele*). În secolul al XIX-lea, fiziologiile au creat o adevărată modă, fiind cultivate de scriitori precum: H. de Balzac (*Fiziologia căsătoriei*), C. Negruzzi (*Fiziologia provinţialului*), I. H. Rădulescu (*Fiziologia poetului*).

Exemplu:

(...) Provinţialul îmblă încotoşmănat într-o grozavă şubă de urs; poartă arnăut în coada droşcii înarmat cu un ciubuc încălăfat şi lulea ferecată cu argint; şuba de urs, arnăutul şi ciubucul sunt cele trei neapărate elemente ale boierului ţinutaş; fără ele nu se vede nicăi ·i. Figura lui e lesne de recunoscut; cele mai adese este gros şi gras, are faţă înflorită, favoriţi tufoşi şi musteţi răsucite, dar pe lângă aceste fireşti podoabe natura, ca o miloasă mumă, a răspândit asupră-i şi un nu ştiu ce care vorbeşte mai tare ochilor ispitiţi decât orice altă; un nu ştiu ce care face a fi destul să-l vezi ca să-l cunoşti, şi să gâceşti din ce ţinut soseşte, sau din ce bortă iese; un nu ştiu ce, în sfârşit, care te face să râzi cum îl zăreşti. ...

(C. Negruzzi, *Fiziologia provinţialului*, fragment)

FLASH-BACK Termenul provine din limba engleză (= *întoarcerea flăcării*) şi este specific limbajului cinematografic, în care desemnează o secvenţă retrospectivă. Din acest domeniu a pătruns în critica literară, definind un procedeu narativ frecvent în contextul naraţiunilor bazate pe monologul interior şi care presupune inserarea unui eveniment anterior firului acţiunii. Se deosebeşte de

tehnica fluxului memoriei involuntare prin faptul că evocă o scenă izolată dintr-un şir al evenimentelor anterioare bine definit.

FOLCLOR (< fr. *folklore*, cf. engl. *folk*, popor, şi *lore*, ştiinţă) "Totalitatea creaţiilor artistice, literare, muzicale, plastice etc., a obiceiurilor şi a tradiţiilor populare a unei ţări sau a unei regiuni." (DEX) În această accepţie a termenului, domeniul folclorului se confunda cu acela al unor ştiinţe de sine stătătoare (etnografie, antropologie, etnologie, mitologie etc.), încât, în prezent, se asistă la o specializare a conceptului, în sensul denumirii creaţiilor literare, organizate în text, sau la o dublare a sa cu noi concepte: *literatură populară, literatură orală, folclor literar, folclorul obiceiurilor* (când textul este însoţit de ritualuri).

Trăsături specifice:

- ***caracterul anonim*** (opera folclorică nu este însoţită de identitatea vreunui autor);
- ***caracterul tradiţional*** (folclorul este rezultatul unui sistem prestabilit de mijloace de expresie artistică – teme, motive, imagini, figuri de stil, tipare prosodice – asumate prin tradiţie şi devenite specifice);
- ***caracterul oral*** (este creat, păstrat şi transmis prin viu grai, din generaţie în generaţie),
- ***caracterul colectiv*** (este expresia unei conştiinţe colective şi un produs artistic perfectat de mai mulţi autori anonimi, în funcţie de mentalitatea, preocupările, talentul etc. proprii);
- ***caracterul sincretic*** (la surprinderea mesajului artistic contribuie mai multe forme ale artei: literatura –poezie şi proză– muzica vocală şi instrumentală, declamaţia, coregrafia, pantomima etc.).

În funcţie de categoriile tematice şi de tipologia genurilor, literatura folclorică se poate clasifica în:

- ***creaţii cu funcţie rituală sau ceremonială*** (colindele, Pluguşorul, Paparudele, oraţia, bocetul, descântecul)
- ***creaţii fără funcţie rituală***

lirice: doina, cântecul, strigătura;
epice - *în versuri*: balada, cântecul bătrânesc, legenda;
- *în proză*: basmul, legenda, snoava, anecdota;
dramatice: teatru cu măşti;
aforistice: proverbul, zicătoarea, ghicitoarea

FORMALISM (< fr. *formalisme*) În accepţie cotidiană, termenul exprimă o preocupare exclusivă pentru formă, un cult al acesteia, în dauna unui conţinut minimalizat sau ignorat.

În sens strict estetic, formalismul defineşte preferinţa sistematică acordată punctului de vedere formal al obiectului artistic, în detrimentul conţinutului. În acest context, forma constituie doar un strat exterior al operei literare, iar stilul, fie calofil fie bazat pe reducţie, devine un criteriu valoric.

Şcoala estetică literară ce a susţinut criterii formale riguroase este formalismul rus (1915-1930), dintre reprezentanţi remarcându-se: Boris Tomaşevski, Vladimir Propp, Roman Jakobson.

FRUMOS Definirea frumosului a constituit o preocupare de seamă a esteticienilor, filozofilor şi literaţilor. Platon echivala această noţiune cu cea de util, punând-o totodată în relaţie cu plăcerea care se adresează văzului şi auzului. Aristotel surprindea latura concretă a frumosului, privit ca unitate în diversitate, expresie a simetriei, limitării şi ordinii. Boileau, clasic francez, identifica frumosul cu adevărul, iar Kant îl definea drept ceea ce place la modul universal, „fără reprezentarea unui scop", dar îl considera „un simbol al realităţii". Titu Maiorescu definea această categorie a artei ca fiind „o idee învăluită şi încorporată în formă sensibilă".

Reunind aceste perspective, putem considera frumosul o categorie estetică fundamentală, caracterizată prin armonia dintre conţinut şi formă, prin proporţie şi echilibru, care generează sentimente de admiraţie.

Frumosul există în măsura în care poate fi concretizat într-o operă de artă, ceea ce presupune raportarea la un suport obiectiv care, la rândul său, nu s-ar putea realiza decât prin raportarea la

receptor (o conştiinţă umană). Din această cauză frumosul este o categorie relativă, variind în funcţie de idealul estetic, de gustul şi educaţia estetică a fiecărui individ. Şi totuşi, există valori consacrate în timp în această categorie, devenind astfel permanenţe ale reprezentării frumosului. Pentru că, în spaţiul restrâns al structurii sale, opera de artă reface unitatea şi armonia lumii. Aceasta este de altfel o caracteristică a frumosului: unitatea în varietate.

Materialul utilizat de artist şi modul original în care îl prelucrează sunt elemente hotărâtoare în realizarea frumosului. Originalitatea poetului poate să transpună categoria frumosului în forme şi idealuri diferite. Pentru a exemplifica acest lucru, este destul să comparăm două perspective poetice total diferite. Astfel, dacă admitem imaginea artistică drept reprezentare a categoriei frumosului în poezie, atunci observăm că idealul eminescian diferă de cel arghezian:

Ah ! atuncea ţi se pare
Că pe cap îţi cade cerul:
Unde vei găsi cuvântul
Ce exprimă adevărul ? (M. Eminescu, *Criticilor mei*)

Din bube, mucegaiuri şi noroi
Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi... (T. Arghezi, *Testament*)

O altă modalitate de caracterizare a frumosului în literatură poate fi desprinsă în arta portretului. Perspectiva s-a modificat în timp, pentru că idealul de frumuseţe s-a schimbat.

Când umblă cu cununa ei de ierburi
în păr, uităm de orişice femeie:
căci galben creţ se-nvăluie cu verde,
aşa frumos, că-Amor de-aşază-n umbră,
acolo unde sunt legat de creste
mai mult decât sfărâmicioasa piatră.
Frumuseţea ei întrece orice piatră
şi rana ei nu are leac de ierburi,
fugit-am pe câmpii şi sus pe creste

cercând să scap de-asemenea femeie;
de raza ei nu pot să-mi țină umbră
nici zid, nici streșină, nici creangă verde.
(Dante Alighieri, *Rime pentru Donna Pietra*)

N-are nici o idee – artistul mare
ca-n sine marmura să n-o conțină
în prisosința ei; și-i dă lumină
doar mâna care-i minții-ascultătoare.
Și rău urât, și bine-n așteptare
în tine, doamnă gingașă, divină,
La fel se-ascund; ci viața mea declină,
căci scop și artă-n mine sunt contrare.
Deci Amor nu, nici aspra-ți frumusețe,
disprețul și-ntâmplarea, vinovate
nu sunt de răul ce-l îndur, nici soarta;
căci tu la fel porți moarte și blândețe
în sân, ci bietul meu talent nu poate
să smulgă, în văpaie, decât moartea.
(Michelangelo, *Sonet 151*)

Cu-o zi de vară, vrei să te compar ?
Tu ești mai dulce și mai cumpătată:
Scumpi muguri frânge-n Mai un vânt barbar,
Și-arenda verii-n termen scurt s-arată;
Adesea ochiul zării-i prea focos
Ș-apoi lumina lui de aur scade;
Și-orice frumos desprins de ce-i frumos,
Din fire sau întâmplător, decade.
Dar vara ta n-o să pălească-n veci,
Nici farmecul nu-ți va fi smuls din steme;
Nu te vei duce-n umbra Morții reci,
Ci-n vers nemuritor te-nalți prin vreme.
Cât vor fi ochi și oameni spre-a-l vedea,
El va fi viu, și viață o să-ți dea.
(W. Shakespeare, *Sonet XVIII*)

Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scânteie,
Braț molatic ca gândirea unui împărat poet,
Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie,
A femeiei, ce și astăzi tot frumoasă o revăd.

Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată,
Suflet îmbătat de raze și d-eterne primăveri,
Te-a văzut și-a visat raiul cu grădini îmbălsămate,
Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer

Și-a creat pe pânza goală pe Madona dumnezeie,
Cu diademă de stele, cu surâsul blând, vergin,
Fața pală-n raze blonde, chip de înger, dar femeie,
Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin.
(M. Eminescu, *Venere și Madonă*)

Frumoaso,
ți-s ochii-așa de negri încât seara
când stau culcat cu capu-n poala ta
îmi pare,
că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul
din care tainic curge noaptea peste văi
și peste munți și peste șesuri,
acoperind pământul
c-o mare de-ntuneric.
Așa-s de negri ochii tăi
lumina mea. (L. Blaga, *Izvorul nopții*)

În țara cu miresme și mângâieri de soare,
Am cunoscut sub leasă de arbori purpurii,
De unde pică lenea pe gene-n tremurare,
O nobilă creolă cu nuri ce nu-i poți ști.

E cald și pal obrazul ei; bruna vrăjitoare
Păstrează-n port mărire și mlădieri domnești;

Şi mândră ca Diana păşind la vânătoare,
Zâmbeşte cu ochi siguri şi calmi când o priveşti.
(Ch. Baudelaire, *Unei creole*)

FUTURISM (< fr. *futurisme*, it. *futurismo*, din *futuro*, viitor) Mişcare literară şi artistică de avangardă care a apărut în Italia, între anii 1908 şi 1920.

Căutând, în octombrie 1908, o formulă pentru a denumi o mişcare novatoare pe care intenţiona să o scoată în stradă, pentru a cuceri edificiile artelor şi a introduce ***lovitura de pumn*** în bătălia artistică, F. T. Marinetti ezită între termenii **dinamism** şi **futurism**, dar se decide pentru cel din urmă, care i se pare mai potrivit pentru formula ***artei-acţiune***, generatoarea unei bogate literaturi între 1909 şi 1915. La 11 februarie 1909 apare primul manifest al lui Marinetti, iar în aceeaşi lună circulă *un Manifest politic al futuriştilor*, pentru ca în aprilie să apară un alt articol cu caracter programatic: *Să ucidem clarul de lună. Manifestul pictorilor futurişti* (1910) va fi urmat de cel al dramaturgilor, al muzicienilor, al sculpturii, al femeii, al coregrafiei, cinematografiei şi ştiinţei futuriste şi astfel curentul va fi susţinut de o impresionantă contribuţie teoretică.

Toate aceste texte cu caracter programatic reclamă o luptă violentă cu tot ceea ce putea reprezenta trecutul (*passatismo*) şi un ***cult exacerbat al dinamismului şi al insurgenţei, recognoscibil în aspectele cele mai surprinzătoare ale vieţii moderne.*** În acest sens, futurismul proiectează o întreagă ***mitologie a vitezei*** care cumulează toate atributele modernităţii. Marinetti publică chiar o *Odă către o maşină de cursă* iar în primul *Manifest al futurismului* se proclamă apariţia ***frumuseţii vitezei***, în timp ce a cânta omul la cârmă, la volan devine motivul pe care Marinetti îl propune poeţilor.

Eroul futurist descinde din Supraomul lui Nietzsche, cu deosebirea că nu avea să mai planeze doar în înălţimile ameţitoare ale spiritului ci va fi aviator şi cosmonaut, plutind în cerul real al unei lumi materiale. Trăsătura caracteristică a acestui erou, menţionată în *Manifestul* lui Marinetti, sub forma ***Vrem să cântăm dragostea de primejdie...***, avea să devină o tristă formulă preluată de fascismul mussolinian şi redată prin sloganul ***Vivere pericolosamente !*** (= *a trăi periculos*). În poezie, semnificaţia sintagmei se va constitui prin cultivarea curajului, a temerităţii, a răzvrătirii, forme diametral opuse unei literaturi a pasivităţii şi a extazului.

De asemenea, sunt propovăduite ***insomnia, pasul alergător, saltul mortal, palma şi pumnul, ca modalităţi de afirmare a unei lumi dinamice.*** Natura este detestată de futurişti iar ştiinţa şi tehnica sunt elogiate ca domenii ce conţin indicii de afirmare a ***noii barbarii***, al cărei simbol futurist este ***spirala***. Marinetti şi Gian Pietro Lucini sunt obsedaţi de această formă, ca reprezentare a vieţii, a mişcării materiei, a tectonicii universale.

La începutul poeziei futuriste stă **versul liber**, pentru care au pledat Marinetti, Buzzi, Govoni şi Lucini, şi care era o modalitate de a distruge sintaxa clasică. Marinetti recomanda realizarea poeziei prin ordonarea întâmplătoare a substantivelor şi folosirea verbelor la infinitiv, pentru ca, prin substantivizare, să să adapteze grupului nominal. Adjectivele şi adverbele trebuie înlăturate şi, implicit, epitetele. Pe baza analogiei, substantivele vor fi dublate (*om-torpilor, mulţime-incendiu*) iar punctuaţia va fi simplificată. Astfel, eul liric păstrează doar rolul unui observator sau inventator, iar poezia se constituie prin lanţuri de analogii şi de metafore.

În literatura română, Urmuz încearcă o adaptare a futurismului în *Schiţe şi nuvele... aproape futuriste*. Chiar dacă cel puţin în literatura română futurismul nu a dat personalităţi marcante, în câmpul poeziei el a înlesnit poeţilor libertatea în exprimare.

G

GAZEL (< fr. *ghazel* < arab. *ghazal*, poezie de iubire) Originar din literatura orientală (indiană, persană, arabă), este o poezie cu formă fixă alcătuită din cinci până la cincisprezece distihuri, fiecare al doilea vers al distihurilor având aceeaşi rimă cu cele două versuri iniţiale. Fiecare distih are caracter de maximă.

Reprezentanţi: Saadi Hafez, Goethe – în literatura universală şi M. Eminescu, G. Coşbuc, L. Blaga în literatura română.
Exemplu:

*Picurii cu strop de **strop***
*Fac al mărilor po**top**.*

Zilnic câte-un pic adună
*Şi-n curând tu ai un **snop**.*

Mergi încet şi las' s-alerge
*Alţii, cât vor, în ga**lop**.*

Fii stejar, să creşti în lături,
*Nu înalt şi slab, un **plop**.*

Nu uita, trăind, de corbul
*Şi de vulpea lui E**sop**. (...)* (G. Coşbuc, *Gazel*)

GEN LITERAR (< fr. *genre*, lat. *genus*, fel, mod, neam) O grupare de opere literare asemănătoare prin structură şi trăsături, prin scopı urmărit şi prin cititorul căruia i se adresează. Sunt tipuri spec..ice de organizare literară, structuri în sensul unor moduri de construcţie literară. Genurile presupun o sumă de procedee estetice comune devenite tradiţionale.

Teoria genurilor este destul de controversată, o cauză fiind imprecizia termenilor cu care se operează (oscilaţia între *genre* şi *espece*). Rolul primordial revine în acest caz indiciilor genului, adică procedeele care organizează compoziţia unei opere. La rândul lor, acestea sunt diverse şi se întrepătrund, încât nu oferă un criteriu fix de clasificare logică a genurilor. Genul este o noţiune inadecvată în condiţiile dinamicii şi diversităţii textelor literare contemporane, de aceea termenul poate fi acceptat numai ca **tip particular de comunicare artistică**, în interiorul relaţiei autor (emiţător) – cititor (receptor), context în care atitudinea umană specifică poate fi de autoreflectare sau de distanţare. Convertind aceste situaţii în criteriu, distingem: genul **liric** (varianta comunicării contemplativ-confesive), genul **epic** (comunicare narativ-evocatoare), gen **dramatic** (comunicare prin reprezentare).

Din perspectivă antropologic-genetică, genurile sunt considerate **energii spontane, originare**, a căror apariţie se identifică chiar cu naşterea literaturii. Goethe distingea trei forme de manifestare a acestor energii: entuziastă (poezia lirică), narativă (epopeea), activă (drama).

Perspectiva filosofică porneşte de la relaţia subiect – obiect şi consideră genurile unghiuri de percepţie a universului. Astfel, liricul ar presupune identificarea subiect – obiect al propriei contemplaţii (de aceea este în esenţă subiectiv) pe când, în cazul epicului, subiectul este disociat de obiect, de unde rezultă caracterul său obiectiv. Dramaticul, în schimb, presupune disocierea parţială a subiectului de obiect, fapt ce îi imprimă un profil subiectiv-obiectiv.

Genurile literare au şi o dimensiune istorică, genul embrionar fiind considerat dramaticul (tragedia), din care s-a dezvoltat apoi epicul iar liricul a derivat ulterior.

GHICITOARE (< *a ghici*) Numită în unele zone ale ţării şi **CIMILITURĂ**, este o specie a liricii populare, concisă, în versuri sau în proză, în care sunt oferite, în formulă alegorică, indicii asupra obiectelor, fenomenelor, fiinţelor ce urmează a fi recunoscute:

Cureluşă unsă pe sub pământ ascunsă. (Şarpele)

Şerveţel vărgat peste mare aruncat. (Curcubeul)

Sus, piele,
Jos, piele,
La mijloc, mălai cu miere. (Smochina)

GLOSĂ (< fr. *glose*, germ. *Glosse*) Poezie cu formă fixă, de origine spaniolă, concepută de poeţii curteni la sfârşitul secolului al XIV-lea, cu caracter filosofic şi cu un fond în general sentenţios, alcătuită din tot atâtea strofe câte versuri are strofa iniţială (**strofa**

temă sau **strofă nucleu**) plus prima strofă reluată în final, cu versurile în ordine inversă. Strofele mediane preiau şi dezvoltă ("glosează") în succesiune ideea din fiecare vers al strofei temă şi se încheie cu acelaşi vers. În literatura română, singura glosă cunoscută este aceea a lui Mihai Eminescu:

1: Vreme trece, vreme vine,
2: Toate-s vechi şi nouă toate;
3: Ce e rău şi ce e bine
4: Tu te-ntreabă şi socoate;
5: Nu spera şi nu ai teamă,
6: Ce e val ca valul trece;
7: De te-ndeamnă, de te cheamă,
8: Tu rămâi la toate rece.

Multe trec pe dinainte,
În auz ne sună multe,
Cine ține toate minte
Şi ar sta să le asculte ?...
Tu aşează-te de-o parte,
Regăsindu-te pe tine,
Când cu sgomote deşarte
1: Vreme trece, vreme vine.

Nici încline a ei limbă
Recea cumpăn-a gândirii
Înspre clipa ce se schimbă
Pentru masca fericirii,
Ce din moartea ei se naşte
Şi o clipă ține poate;
Pentru cine o cunoaşte
2: Toate-s vechi şi nouă toate;

Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul şi pe patru

Totuş tu ghici-vei chipu-i,
Şi de plânge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Şi-nțelegi din a lor artă
3: Ce e rău şi ce e bine.

Viitorul şi trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine ştie să le-nvețe;
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
4: Te întreabă şi socoate.

Căci acelorași mijloace
Se supun câte există,
Şi de mii de ani încoace
Lumea-i veselă şi tristă;
Alte măşti, aceeaşi piesă,
Alte guri, aceeaşi gamă,
Amăgit atât de-adese
5: Nu spera şi nu ai teamă.

Nu spera când vezi mişeii
La izbândă făcând punte,
Te-or întrece nătărăii,
De ai fi cu stea în frunte;
Teamă n-ai, căta-vor iarăşi
Între dânşii să se plece,
Nu te prinde lor tovarăş:
6: Ce e val, ca valul trece.

Cu un cântec de sirenă
Lumea-ntinde lucii mreje;

Ca să schimbe-actori-n scenă,
Te momeşte în vârteje;
Tu pe-alături te strecoară,
Nu băga nici chiar de seamă,
Din cărarea ta afară
7: De te-ndeamnă, de te cheamă.

De te-ating, să feri în lături,
De hulesc, să taci din gură;
Ce mai vrei cu-a tale sfaturi,
Dacă ştii a lor măsură;
Zică toţi ce vor să zică,
Treacă-n lume cine-o trece;
Ca să nu-ndrăgeşti nimică
8: Tu rămâi la toate rece.

8: Tu rămâi la toate rece,
7: De te-ndeamnă, de te cheamă;
6: Ce e val, ca valul trece,
5: Nu spera şi nu ai teamă;
4: Te întreabă şi socoate
3: Ce e rău şi ce e bine;
2: Toate-s vechi şi nouă toate:
1: Vreme trece, vreme vine.

GRADAŢIE (fr. *gradation* < lat. *gradatio*, de la *gradus*, treaptă) Figură de stil care constă în trecerea treptată, crescândă (**climax**) sau descrescândă (**anticlimax**), de la o idee la alta şi prin care se urmăreşte scoaterea în evidenţă a ideii sau nuanţarea exprimării. Este o figură specifică textelor epice şi dramatice, dinamizând discursul, dar apare şi în operele lirice, cu un rol creator de atmosferă:

Gradaţie ascendentă:
Visul său se-nfiripează şi se-ntinde vultureşte,

An cu an împărăţia tot mai largă se sporeşte,
Iară flamura cea verde se înalţă an cu an,
Neam cu neam urmându-i zborul şi sultan după sultan.
Astfel ţară după ţară drum de glorie-i deschid...
Pân-în Dunăre ajunge furtunosul Baiazid...
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)
Şi-aprinde lângă Argeş luleaua şi văpaia
Din pipă încă-i arde, ajuns pe Himalaia,
Şi pâinea coaptă-acasă, într-un cuptor domol,
I-o gustă pinguinii tot proaspătă, la pol,
Şi, în sfârşit, urmaşul lui Prometeu, el, omul,
A prins şi taina mare, a tainelor, atomul.
(T. Arghezi, *Cel ce gândeşte singur*)

Gradaţie descendentă:
Încep a luci stele rând una câte una
Şi focuri în tot satul încep a se vedea;
Târzie astă-seară răsare-acum şi luna,
Şi, cobe, câteodată tot cade câte-o stea. (...)

Tăcere este totul şi nemişcare plină:
Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină
Şi apele dorm duse, şi morile au stat ...
(I. H. Rădulescu, *Zburătorul*)

Dar din ce în ce s-alină
Toate zgomotele-n sat,
Muncitorii s-au culcat,
Liniştea-i acum deplină
Ş-a-nnoptat. (G. Coşbuc, *Noapte de vară*)

GRAŢIOS (< lat. *gratiosus*, it. *grazioso*) Categorie estetică ce trimite către un tip de impresie declanşată de contemplare sau de contactul cu o operă de artă, graţiosul se caracterizează prin mişcare

armonioasă, suplețe și delicatețe, prin conturi diafane.

Categoria în sine este reprezentată în muzică (Mozart, Vivaldi, Debussy), în coregrafie (*Lacul lebedelor* – Ceaikovski), în pictură (Boticelli, Rafael). În literatură, grațiosul apare prin intermediul unor teme (natura – în aspectele ei miniaturale, iubirea în manifestări delicate, copilăria). Ca modalitate de realizare artistică, presupune predilecția către miniatural, transparență, vag.

Exemple:

Iubire, bibelou de porțelan
Obiect cu existența efemeră... (Ion Minulescu)

Atât de fragedă, te-asameni
Cu floarea albă de cireș,
Și ca un înger dintre oameni
În calea vieții mele ieși.

Abia atingi covorul moale,
Mătasa sună sub picior,
Și de la creștet pân-în poale
Plutești ca visul de ușor.

Din încrețirea lungii rochii
Răsai ca marmura în loc –
S-atârnă sufletu-mi de ochii
Cei plini de lacrimi și noroc...
(Mihai Eminescu, *Atât de fragedă...*)

H

HAIKU Specie a liricii japoneze, apărută în secolul al XVI-lea ca o dezvoltare din genul **haikai** medieval, la rândul său derivat din poemele **tanka**, specifice secolului al VII-lea nipon. ***Haikai*** (*poem vesel*) are o formă fixă destul de simplă, fără rimă sau ritm, ci doar trei versuri, totalizând 17 silabe, cu o tematică nepretențioasă și un stil mai puțin convențional. Între maeștrii genului haikai se distinge Matsuo Basho (1643-1694), care a creat o poezie rafinată, sugestie a unor sentimente profunde, ascunse în spatele unor tușe simple, ce stilizează grațios aspecte din natură:

Fluturele își parfumează
haina, cu mireasma
orhideei.

Un fulger:
țipătul unui bâtlan
zburând în beznă.

Creanga – uscată.
Corbul – deasupra:
seară, toamnă.

Mult mai târziu, Masaoka Shiki (1867-1902) revine asupra acestui gen de poezie socotită tradițională și, revigorând-o, o denumește ***haiku***, termen impus ulterior.

HIPERBOLĂ (< fr. *hyperbole*, cf, gr, *hyper*, peste și *ballein*, a arunca) Figură de stil care constă într-o exagerare în direcția măririi sau micșorării dimensiunilor obiectelor, a intensificării sau a slăbirii însușirii ori acțiunii lor:

Dorul meu...
E mai repede ca vântul,
Ca fulgerul și ca gândul... *(Folclor)*

Iar la ospăț ! Un râu de vin !
Mai un hotar tot a fost plin
De mese, și tot oaspeți rari... (G. Coşbuc, *Nunta Zamfirei*)

Sălbaticul vodă e-n zale și-n fier
Și zalele-i zuruie crunte
Gigantică poart-o cupolă pe frunte
Și vorba-i e tunet, răsufletul ger,
Iar barda din stânga-i ajunge la cer
Și vodă-i un munte. (G. Coşbuc, *Paşa Hassan*)

Pentru-a crucii biruință se mișcară râuri-râuri,
Ori din codri răscolite, ori stârnite din pustiuri;
Zguduind din pace-adâncă ale lumii începuturi,
Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi,
Se mișcau îngrozitoare ca păduri de lănci și săbii,
Tremura înspăimântată marea de-ale lor corăbii !...
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

I

IDILĂ (< fr. *idylle*) Cunoscută şi sub numele de **EGLOGĂ** (termen impus de poetul latin Vergilius) sau **BUCOLICĂ** (în accepția greacă, datorată părintelui speciei, Theocrit), este o specie a liricii peisagiste ce descrie viața pastorală şi obiceiurile câmpeneşti, îmbinând discret tema naturii cu erosul. Spre deosebire de pastel, natura reprezintă doar un cadru al scenelor campestre, realizate în manieră epico-lirică, prilej de trăire afectivă intensă. Eroii lirici sunt, de obicei, ființe simple, naive, însuflețite de sentimente delicate, duioase, trăind ingenuu în mijlocul unei naturi protectoare. Reprezentanți: V. Alecsandri – *Rodica*, G. Coşbuc – *Păstorița*, M. Eminescu – *Sara pe deal* etc.
Exemplu:
Purtând cofiță cu apă rece
Pe ai săi umeri albi, rotunzori,

Juna Rodica cu apă trece
Pe lângă junii sămănători.

Ei cu grăbire îi sar în cale
Zicând: "Rodico, floare de crin
În plin să-ți meargă vrerile tale
Precum tu, dragă, ne ieși cu plin ! (...)"

Cu grâul de aur ei o presoară
Apoi cofița întreagă-o beu.
Copila râde și-n cale-i zboară,
Scuturând grâul din părul său. (V. Alecsandri, *Rodica*)

ILUMINISM (< fr. *illuminisme*) Mişcare ideologică, filosofică, ştiinţifică, estetică şi literară care s-a manifestat în Europa, în secolul al XVIII-lea, cunoscut şi sub denumirea de SECOLUL LUMINILOR.

Cultura epocii iluministe nu este în esență de o noutate absolută, ea preluând idei umaniste sau clasice (Voltaire, spre exemplu, se declara un învățăcel al clasicismului). Descendența mişcării se află în Anglia şi Franța secolului al XVII-lea, iar premisele sunt oferite de operele lui Descartes (*Discurs asupra metodei*), J. Look (*Eseu asupra intelectului*), Th. Morus (*Utopia*) la care se adaugă şi Spinoza (*Etica*) din Țările de Jos. Descartes este cel care în eseul său filosofic propune îndoiala ca modalitate de cunoaştere şi elogiază raționalismul iar Spinoza exaltă libertatea de a filosofa. Din opera celor doi gânditori iluminiştii vor extrage câteva idei de fond, cum ar fi *utopia fericirii* (posibilă prin atingerea unui grad de cultură elevat). Deşi nu este vorba decât de o schimbare de accent, iluminismul a marcat o vreme a îndrăznelilor fără precedent în gândire şi în cuvânt, ca forme de manifestare a revoltei umane, susținătorii mişcării supunând totul îndoielii, în intenția de a preface întreaga societate. Rațiunea devine un fel de idol, iar în centrul doctrinei filosofice este plasată ***teoria cunoaşterii prin experiență***. La nivelul ideologiei sociale, ***ideea monarhiei luminate*** se substituie

vechiului principiu al absolutismului şi, pe terenul pregătit din secolul anterior, apare ***teoria dreptului natural*** (în opoziţie cu dreptul divin), care va sta la baza ***principiului egalităţii***. Teoria este definită în volumul al II-lea al *Enciclopediei* (opera magistrală a iluminiştilor francezi: Diderot, D'Alembert, d'Holbach, Helvetius, Montesquieu, Voltaire, J. J. Rousseau) şi în cărţile lui Rousseau – *Contractul social* şi *Discurs asupra inegalităţii dintre oameni*. De asemenea, sunt vehiculate concepte precum ***toleranţa, antidespotismul, dreptul la educaţie şi la fericire***, care vor anima spiritul veacului.

Aceste idei pătrund, sub diferite reprezentări, şi în literatură, o personalitate marcantă fiind Voltaire, "spirit de cuprindere universală, familiarizat cu cele mai variate preocupări enciclopedice"(G. Danţiş), "noul tip al scriitorului reprezentant al conştiinţei publice şi luptător pentru idealurile cele mai înalte ale vremii" (T. Vianu), din a cărui operă se disting: epopeea istorică *Henriada*, poemul filosofic *Pro şi contra*, satira *Templul gustului*, tragediile cu subiecte istorice, sociale sau naţionale precum *Oedip*, *Mahomet*, *Moartea lui Cezar*, povestirile filosofice *Zadig*, *Micromegas* şi romanul *Candide sau optimismul*.

În perioada iluministă, dramaturgia cunoaşte modificări notabile. Prin aportul unor scriitori mărunţi, precum Lillo şi Moore, sau renumiţi, precum Beaumarchais (*Nunta lui Figaro*), oamenii "stării a treia" au început să-şi dezvăluie viaţa interioară şi virtuţile cu nimic mai prejos decât acelea ale nobilimii. **Drama burgheză** va fi exemplificată prin Diderot (*Le fils naturel, Le pere de famille*), dar reprezentantul cel mai de seamă rămâne germanul Lessing, susţinător al nevoii de eliberare a teatrului european de sub modelul francez şi autor al unor opere precum *Sara Sampson* şi *Emilia Galotti*, în care probează eficienţa modelelor engleze. Impregnată cu idei iluministe (*toleranţa, elogiul libertăţii*), drama burgheză este cultivată şi de alţi scriitori: Goethe, Schiller.

Epicul este de asemenea bine reprezentat, distingându-se **romanul satiric şi utopic** (J. Swift, *Călătoriile lui Gulliver*), **romanul de aventură** (D. Defoe, *Robinson Crusoe*), **romanul**

parodic (L. Sterne, *Tristram Shandy*) sau conţinând elemente anticipative de modernitate (H. Fielding, *Tom Jones*). Liricul însă nu se bucură de aceeaşi consideraţie, lucru lesne de explicat prin cultivarea excesivă a raţionalismului. W. Blake va introduce însă prin *Cărţile profetice* un filon lirico-mesianic, ce se va accentua în secolul următor, în poezia romantică.

Primele semne iluministe apar în cultura noastră în opera lui Dimitrie Cantemir, dar de un iluminism veritabil se poate vorbi abia în **momentul Şcolii ardelene**. Chiar dacă nu a avut consistenţa curentului din plan european, pentru cultura noastră epoca luminilor a însemnat o perioadă de afirmare ştiinţifică. Cei mai de seamă iluminişti (P. Maior, S. Micu, Ghe. Şincai) sunt spirite enciclopedice, erudite, preocupările lor vizând istoria, filosofia şi filologia, cu o documentare de mare clasă. Ca trăsătură particulară, se distinge faptul că erudiţia nu apare ca un scop în sine, înscriindu-se în aria de preocupări a luptei de emancipare naţională şi socială a românilor transilvăneni. Adevărul ştiinţific devine sinonim cu arma politică. Opere reprezentative:

- Petru Maior, Samuil Micu - *Lexiconul de la Buda* (1824), dicţionar de tip enciclopedic;
- Samuil Micu, Ghe. Şincai – *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae* (1790), prima abordare sistematică a gramaticii limbii române;
- Petru Maior – *Orthographia romana sive latino-valachica*, tratat de lingvistică;
- Petru Maior – *Istoria pentru începutul românilor în Dachia* (1812) – tratat istoriografic, cu caracter polemic şi militant.

"Opera latiniştilor cuprinde idei de provenienţă luministă, după cum aduce şi unele semne ale legăturii vii cu poporul; în genere, însă, desprinderea de raţiunea teologică se săvârşeşte anevoie iar folclorul de obicei îl repudiază." (P. Cornea, *op. cit.*)

În plan strict literar, este de reţinut contribuţia lui I. Budai-Deleanu, *Ţiganiada* – prima poemă eroi-comică românească, moment de revoluţie literară, în care poezia dobândeşte conştiinţă de sine şi este

recunoscută ca mod de existență a spiritului, prin inventarea unui univers ficțional verosimil, care încifrează, dincolo de registrul eroi-comic sau parodic, o meditație asupra condiției umane.

IMAGINE ARTISTICĂ (< fr. *image* < lat. *imago*, imagine) Produs al imaginației având valoare estetică, exprimat prin cuvinte, formă concretă a unei idei, imaginea artistică particularizează generalul, abstracțiunile, și este purtătoarea atitudinilor și sentimentelor autorului față de realitatea prezentată.

De exemplu, Vasile Alecsandri potențează calitățile feerice ale peisajului hibernal prin imagini precum *zale argintie, ocean de ninsoare, troiene călătoare* iar Mihai Eminescu figurează în repetate rânduri infinitul, ilimitatul prin imaginea vizuală *sure văi de haos*.

În funcție de sugestiile potențate liric și de particularitățile receptării poetice, imaginile artistice sunt:

- **vizuale** (*Pe un deal răsare luna, ca o vatră de jăratic* – M. Eminescu, *Călin*...; *Copacii albi, copacii negri / Stau goi în parcul solitar*... - G. Bacovia, *Decor*; *Palid așternut e șesul cu mătasă* – T. Arghezi, *Niciodată toamna*...);
- **auditive** (*De departe-n văi coboară tânguiosul glas de clopot* – M. Eminescu, *Călin*...; *Foaie verde mătrăgună / Picurii prin fagi răsună* – L. Blaga, *Noiemvrie*;);
- **olfactive** (*Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet* – M. Eminescu, *Călin*...; *Tot mai miroase via a tămâios și coarnă, / Mustos a piersici coapte și crud a foi de nuc*... - Ion Pillat, *În vie*);
- **sinestezice** (*Împlu aerul văratic de mireasmă și răcoare / A popoarelor de muște sărbători murmuitoare* – M. Eminescu, *Călin*...; *Pe sub amurgu-ntristător, / Curg vălmășaguri de suspine* – Al. Macedonski, *Rondelul rozelor ce mor*; *Pe liniștea lăutei fără zvon/ Pieziș petale de lumină curg*. – I. Pillat, *Interior*).

În funcție de capacitatea de a induce sugestia de mișcare (identificabilă, de obicei, la nivelul distribuției numelor și verbelor), imaginile artistice se disting în:

- **statice** (*Tot e alb, pe cîmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare* – V. Alecsandri, *Iarna*; *Seceta a ucis orice boare de vânt. / Soarele s-a topit și a curs pe pământ*. – N. Labiș, *Moartea căprioarei*);
- **dinamice - motrice, cinetice** - (*Vezi, din zăvoi sitarii spre alte veri se duc*. – I. Pillat, *În vie*; *Mărunțica de făptură / Duse harnică la gură / O fărâmă de ceva* – T. Arghezi, *O furnică*) etc.

IMN (< gr. *hymnos*, cântec de biruință) Specie a liricii cetățenești ce preamărește patria, eroii, evenimentele de importanță națională și ale cărei versuri sunt puse, de obicei, pe note. În antichitate, reprezenta un poem închinat zeilor sau eroilor legendari (*Vedele* la indieni, *Psalmii lui David* la evrei, imnurile închinate lui Apollo și lui Dyonisos la greci); din secolul al XIX-lea cunoaște și accepția de **imn național**, ca expresie a unității de gândire/voință a unui popor, devenind o operă simbolică, repetabilă în momente solemne și putând fi însoțită de muzică (Pouget de L'Isle, *Marseilleza*, A. Mureșanu, *Deșteaptă-te române !*).

Exemplu:

Era al Său pământul venise-ntr-ale Sale
În pustie de cum a ajuns
În tălpi și palmele lui goale
De rodnicia rănilor străpuns

În Mâini libere s-apuce
Nici un spic de grâu nu l-au lăsat
Toate îndemnurile de pe cruce
Culegem ce n-am semănat

Nu L-am răbdat cu noi mai la vedere
Era prea șters ca mulți să-l fi văzut
Să dăm cu toți de El după-nviere
Pe rănile din care ne-am născut. (I. Alexandru, *Imn*)

IMPRECAȚIE (< fr. *imprecation* < lat. *imprecatio*) Figură de stil prin care se exprimă, sub formă de blestem, dorința pedepsirii unei persoane. Apare atât în versuri cât și în proză:

- *Afurisit să fie câneriul de vornic, și cum au ars el inima unei mame, să-i ardă inima Sfântul Foca de astăzi ...*

(I. Creangă)

Bată-l crucea, om bogat,
Om bogat și făr de sfat (Cântec haiducesc)

Iar ție, jivină gingaș gânditoare,
Să-ți fie șezutul cuprins de zăvoare,
Ficatul un cui să-ți frământe,
Urechea să țipe și nasul să-ți cânte,
Să-ți crape măselele-n gură
Și dinții ci detunătură.
Să-ți pută sărutul, oftatul să-ți pută,
Mormânt cu mocirla stătută. (T. Arghezi, *Blestem*)

INGAMBAMENT (fr. *enjambement*) Definit ca o neconcordanță între unitățile sintactice și cele prozodice în interiorul aceluiași discurs liric, ingambamentul constă în scindarea unui lanț lexical (sintagmă, enunț) prin plasarea elementelor sale constitutive în versuri diferite. Este o "revărsare" a enunțului sintactic dincolo de limitele unui vers, de multe ori cu certă valoare expresivă:

Când ajunge la fântână,
Jos pe-o pajiște săracă
Pune-odorul ei. *Din mână*
Saltă cumpăna bătrână
Și se pleacă. (G. Coșbuc, *În miezul verii*)

Mi-e inima de lacrimi plină,
Că-n ea s-au îngropat mereu
Ai mei, *și-o să mă-ngrop și eu !*

INSTANȚĂ NARATIVĂ (< fr. *instance*) Numită și **VOCE NARATIVĂ**, este o componentă a situației narative care se suprapune, în parte, peste aceea a persoanei narative (v. termenul), dar acoperă un domeniu mai vast decât cel determinat de extensia persoanei gramaticale. Ea se referă nu numai la autor, ci și la narator și distincția sau suprapunerea acestora în povestire (în cazul stilului indirect liber). Instanța narativă constă în relatarea prin intermediul unui personaj /narator situat în afara evenimentelor înfățișate și prin ea se stabilește raportul dintre personaj și narator. Formal, instanța narativă marchează în text prezența receptorului.

INTEROGAȚIE RETORICĂ (< fr. *interrogation*) Figură de stil care constă în adresarea unei întrebări (sau a unei serii de întrebări) de la care nu se așteaptă răspuns sau al cărei răspuns este cuprins în ea. Utilizată frecvent în poezie și dramaturgie, dinamizează discursul sau aduce un spor de intensitate al sentimentelor/atitudinilor transmise de autor:

Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă ?
Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă ?

(M. Eminescu, *Mortua est*)

Tu te lauzi că Apusul înainte ți s-a pus ?
Ce-i mâna pe ei în luptă, ce-au voit acel Apus ?
Laurii voiau să-i smulgă de pe fruntea ta de fier,
A credinții biruință căta orice cavaler.

(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

- *Oh ! pădure tânără ! Unde sunt moșii voștri ? Presărați... la Orbic, la Chilia, la Baia (...) Unde sunt părinții voștri? La Cetatea Albă, La Cătlăbugi, la Scheia ...*

(B. Șt. Delavrancea, *Apus de soare*)

INTERTEXTUALITATE (< fr. *intertextualite*) Concept introdus de Julia Kristeva, care îl definea drept *"transpunere a unui (sau a mai multor) sistem(e) de semne într-altul"*. Ulterior,

intertextualitatea a fost interpretată ca o interpunere într-un text a unor enunţuri aparţinând altor texte sau, mai mult decât atât, "*travaliul de transformare şi asimilare a mai multor texte, operat de un text centralizator, care păstrează leadership-ul sensului*" (L. Jenny). Prin extensie, pentru M. Riffaterre "*intertextul este ansamblul textelor regăsite în memorie la lectura unui pasaj determinat*".

Gerard Genette analizează conceptul, plecând de la noţiunea de "*transtextualitate*" ("*transcendenţă textuală*") şi distinge mai multe moduri de existenţă:

- **intertextualitatea propriu-zisă**, ca relaţie de coprezenţă între două sau mai multe texte (citatul, aluzia, plagiatul);
- **paratextualitatea** – relaţia textului cu titlul, prefaţa, ilustraţiile;
- **metatextualitatea** – relaţia de comentariu care leagă un text de altul, fără a-l cita sau numi;
- **hipertextualitatea** – relaţia de derivare a unui text din altul prin imitaţie sau transformare;
- **arhitextualitatea** – relaţia de apartenenţă la gen.

INVECTIVĂ (< fr. *invective*) Exprimare violentă, apostrofă necruţătoare la adresa unei persoane sau a unei stări de lucruri. În *Epigonii* sau *Scrisoarea III*, Mihai Eminescu îşi arată revolta apelând la invective:

Prea v-aţi arătat arama, sfăşiind această ţară,
Prea făcurăţi neamul nostru de ruşine şi ocară,
Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni şi obicei,
Ca să nu s-arate-odată ce sunteţi: nişte mişei !
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

INVERSIUNE (< fr. *inversion* < lat. *inversio*) Numită şi **METATAXĂ**, este o figură de stil constând în modificarea topicii obişnuite a cuvintelor în propoziţie sau frază. De obicei, este însoţită şi de o schimbare a intonaţiei, fapt care permite poeţilor să obţină

prin reordonarea cuvintelor nu numai un ritm sau o rimă performante ci şi evidenţierea cuvintelor ale căror semnificaţii le socotesc relevante:

Ale turnurilor umbre *peste unde stau culcate,*
Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,
Ş-ale valurilor mândre generaţii *spumegate*
Zidul vechi al mănăstirii în cadenţă îl izbesc.
(Gr. Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*)

O fâşie nesfârşită
Dintr-o pânză pare calea
Printre holde rătăcită,
Toată culmea-i adormită,
Toată valea... (G. Coşbuc, *În miezul verii*)

Noaptea-i dulce-n primăvară, ***liniştită, răcoroasă***
Ca-ntr-un suflet cu durere o gândire mângâioasă
(V. Alecsandri, *Noaptea*)

Din văzduh, ***cumplita iarnă*** *cerne norii de zăpadă*
(V. Alecsandri, *Iarna*)

De vecii*, flăcăul soare*
Umblă-n *hău să se însoare...* (T. Arghezi, *Creion*)

Din ram eu rup *ca-n basme un rod de aur şi*
O, pom vrăjit de toamnă , nu poţi să mă reţii:
(I. Pillat, *Brumărel*)

Un prinţ din Levant îndrăgind vânătoarea
Prin inimă neagră de codru trecea.
(Şt. Augustin Doinaş, *Mistreţul cu colţi de argint*)

INVOCAŢIE RETORICĂ (< fr. *invocation*, < lat. *invocatio*, chemare) Figură de stil prin care autorul se adresează unui

personaj absent sau imaginar, pentru a accentua trăirea sau mesajul artistic:

Cum nu vii tu, Ţepeş doamne, ca punând mâna pe ei,
Să-i împarţi în două cete: în smintiţi şi în mişei...
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

Doamne, dă domnului nostru biruinţă asupra duşmanilor noştri, viaţă nesfârşită şi fericire neturburată cu Elena Despotovna, doamna noastră ! (B. Şt. Delavrancea, *Luceafărul*)

ISTORIE LITERARĂ (< fr. *histoire litteraire*) Disciplină care studiază operele literare în ordine cronologică, privite ca părţi integrante ale procesului istoric literar.

Esteticianul Benedetto Croce a tăgăduit rolul istoriei literare, pe care o considera o operaţie recapitulativă, exterioară momentului criticii literare propriu-zise, constând în simpla afirmare sau negare a operei ca produs expresiv. George Călinescu susţine, în schimb, necesitatea ierarhizării operelor după complexitatea sau profunzimea lor, iar în acest context, istoria literară devine o istorie de valori şi *"ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întâi de toate să stabi ască valori, adică să fie un critic"*, pentru că, în opinia sa, *"cri..ca şi istoria literară sunt două momente ale aceluiaşi proces. Nu poţi fi critic fără perspectivă istorică, nu poţi face istorie literară fără criteriu estetic". (Tehnica criticii şi-a istoriei literare)* În acelaşi studiu, Călineascu promovează conceptul de ***critică completă***, istoria literară integrând şi metoda criticii comparate, şi istoria documentară, culturală, biografia etc. Totodată, criticul nu exclude **necesitatea vocaţiei şi a talentului artistic.**

Fără a se rupe complet, istoria literară se distinge de istoria societăţii. Obiectul specific al istoriei literare este variabilitatea literară, dezvoltarea acesteia, fără a se limita la o simplă înseriere de observaţii despre autori consemnaţi cronologic şi abordaţi intrinsec, fără conexiuni cu tradiţia şi sensul devenirii literare, în sincro.ia şi diacronia ei, ci analizând valoarea ca moment al evoluţiei unor forme particulare, de la o etapă la alta.

În cadrul istoriilor literare, s-au impus mai multe **principii de periodizare:** *principiul cronologic, al personalităţilor literare dominante, al revistelor, grupărilor, evenimentelor literare, al evoluţiei genurilor etc.*

Se poate vorbi şi despre o **metodologie** a istoriei literare, variabilă în decursul timpului. Astfel, s-a trecut la de la *metoda istoric-pozitivistă* (înregistrarea cronologică a unor opere mai mult descrise decât analizate, cu neglijarea factorului estetic), la *metoda psihologică* (studierea operei din unghiul psihologiei autorului, esteticul fiind un rezultat al procesului de reprimare şi sublimare a unor stări refulate*), metoda fenomenologică* (judecarea operei în sine, fără o raportare la context), *metoda existenţială* (analiza din perspectiva condiţiei umane reflectate în literatură), *metoda structuralistă* (o sinteză a tuturor metodelor tradiţionale, din care este expulzat sociologismul, cu accent pe interpretarea formei).

J

JARGON (< fr. *jargon*) Limbaj specific anumitor categorii sociale care reflectă dorinţa acestora de a epata, de a se diferenţia de masa mare a vorbitorilor prin folosirea abundentă a unor sintagme pretenţioase, de obicei împrumutate din alte limbi. Într-o accepţie mai recentă, termenul desemnează şi limbaje specializate în diferite medii profesionale (medical, matematic, cibernetic etc.)

Istoric, se manifestă ca modalitate de exprimare a pretinsei superiorităţi a aristocraţiei (în secolul al XVIII-lea) sau a păturilor de sus ale burgheziei (secolul al XIX-lea). Spre exemplu, în spaţiul cultural românesc, în timpul domniilor fanariote se utilizau masiv grecismele ca marcă a distincţiei (*didascăl, a pliroforisi, a cabulipsi, ipochimen...*) iar în cercurile burgheze ulterioare erau preferate franţuzismele (*mersi, pardon, demoazelă, a blesa, şic, mon cher...*).

În literatură, apare cu rolul de a crea atmosferă sau caracterizator:

Atât am să te rog, arhon postelnice; fiul meu înfățișătorul acestei umile scrisori, a ajuns în ilichie și cu toate că m-am silit a-l învăța toate iușchiuzarlâcurile și marafeturile cu care trebuie să fie împodobit un adevărat calemgiu, [...] îl trimit la domnia ta ca să se mai roadă. (Nicolae Filimon)

-Ei, doamne ! Țațo, parol, știi că ești curioasă ! Ce, pentru comediile alea mergem noi ? [...] Merg numai așa de un capriț, de un pamplezir... (I. L. Caragiale)

JUNIMISM (< n. pr. *Junimea* + suf. *–ism*) Mișcare culturală, literară ideologică și politică românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, având ca centru societatea Junimea. Aceasta a fost fondată la Iași, în 1863, la inițiativa unor tineri intelectuali cu studii serioase, desăvârșite în străinătate: P. P. Carp, V. Pogor, Th. Rosetti, I. Negruzzi și Titu Maiorescu, cel din urmă impunându-se ca adevăratul conducător al grupării. Se poate vorbi și de o activitate junimistă înainte de constituirea propriu-zisă a societății. Încă de la începutul anului 1863, Maiorescu a inițiat o serie de *prelecțiuni populare*, conferințe publice pe teme variate, ținute într-o formă academică impecabilă, care au avut ca efect educarea publicului, orientarea sa către receptarea culturii de tip major, iar în interiorul grupului, au contribuit la consolidarea unui mod de gândire liber, descătușat de dogmatism, și a unui stil oratoric evident.

În evoluția ***Junimii*** se pot distinge mai multe *etape*: prima etapă (1864-1874), cu desfășurare la Iași, are un caracter polemic, pronunțat critic și țintește către limbă, literatură și cultură, prin elaborarea de principii lingvistice, estetice și sociale. A doua etapă, cuprinsă între 1874-1885, cu o dublă desfășurare, la Iași și la București, are drept scop consolidarea "noii direcții", caracterizate prin susținerea unor scriitori de valoare (Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Ioan Slavici ș. a.). A treia etapă (după 1885), la București, este de o mai slabă vigoare culturală și o mai evidentă implicare în politică.

Programul *Junimii* este vast și deosebit de cuprinzător.

I. Primele preocupări s-au îndreptat către ***susținerea de prelecțiuni și tipărirea de cărți.*** *Prelecțiunile* nu au fost doar prima formă de manifestare publică a junimiștilor, ci au reprezentat o preocupare în sine timp de aproape 17 ani. Startul l-a dat Maiorescu (1863), prima sa prelegere având ca temă educația și familia, în care se vehiculau cele mai noi cuceriri pedagogice, psihologice și etice ale vremii. Negruzzi remarca, în *"Amintiri de la Junimea"*, faptul că momentul a însemnat *"un adevărat eveniment cultural în lumea Iașilor"*. În anul următor, 1864, lui Maiorescu i se vor alătura Carp, Pogor și Rosetti. Importanța acestui gen de activitate constă în faptul că, dincolo de afirmarea în exterior a *Junimii*, a contribuit la conturarea unor opinii comune printre membrii grupării, iar ceremonialul impus de Maiorescu s-a răsfrânt în constituirea unui liant care i-a solidarizat. Se poate vorbi chiar de un stil oratoric, marcat de elocință, precizia argumentării, ironie și jovialitate.

II. Un alt obiectiv al *Junimii* îl constituie ***încercarea unificării limbii române prin stabilirea unui sistem unic de normare***. La *Junimea*, discuțiile asupra problemei ortografiei au pornit din rațiuni pragmatice, gruparea având proiecte editoriale ambițioase, astfel încât stabilirea unei ortografii unitare, în contextul exagerărilor latinist-etimologizante sau itelienizante din epocă, era un act absolut necesar. În ședința din 5 noiembrie 1865 încep discuțiile asupra acestui subiect, dar un moment important în reprezintă anul 1866, când Titu Maiorescu va elabora un punct de vedere pertinent în studiul *Despre scrierea limbei române*, în care, prin justificări bine documentate și argumentate, formulează câteva principii perfect valabile: ortografia limbii române trebuie să fie fonetică și nu etimologică, alfabetul kirilic trebuie înlăturat, fiind străin de natura și evoluția limbii. Ulterior, prin studii ca *Neologismele* (1881), *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), *Beția de cuvinte* (1873), *Oratori, retori și limbuți* (1902), Maiorescu va extinde problemele lingvistice, susținând necesitatea introducerii neologismelor odată cu noi realități în orizontul de cunoaștere național, adaptarea termenilor neologici la sistemul fonetic

românesc, evitarea calcului lingvistic sau ridiculizând exprimările improprii, agramatismele, inflația verbală. Principiile maioresciene vor fi adoptate de Academia Română în 1880-1881.

III. ***Literatura națională*** devine în egală măsură obiectul interesului mișcării culturale ieșene. *Junimea* proiectase o antologie care ar fi cuprins cele mai reușite poezii dar, în urma studierii textelor candidate, Maiorescu reținuse din Bolintineanu șase poezii, Negruzzi – trei fabule din Donici, Scheletti includea cinci poezii ale lui Alecsandri iar Pogor venise cu propunerea, respinsă, de a-i include și pe Văcărești. Proiectul a fost, evident, abandonat, dar ecoul său se poate regăsi în studiul lui Maiorescu *O cercetare critică a poeziei de la 1867* care, după cum consemna Iacob Negruzzi, a impus constituirea unui spirit critic, fundamentat estetic și axiologic, în locul *"instinctului natural"* în baza căruia era judecată o operă literară. Prin *Comediile d-lui Caragiale* (1885) același autor aduce în discuție conceptul de origine aristotelică al moralității în artă, iar prin *Direcția nouă în poezia și proza românească* încurajează spiritul noii literaturi naționale și consacră exponenții de valoare ai acesteia (M. Eminescu, V. Alecsandri).

IV. ***Prevalarea spiritului negator în critică*** a făcut posibilă imprimarea noii direcții în literatură dar a vizat și edificiul cultural în totalitatea sa, prin *teoria formelor fără fond*, susținută în articolul *În contra direcției de astăzi din cultura română* și care combate mediocritatea și impostura. După 1871 se va promova o ***critică afirmativă***, de încurajare a adevăratelor valori (ex.: *Eminescu și poeziile lui).*

Un moment deosebit în evoluția *Junimii* l-a marcat apariția revistei *Convorbiri literare* (1867), care încă din primul număr (1 martie) a oglindit cultura și spiritul novator, într-o prezentare modernă prin ținută, compoziție și structură.

În plan ideologic, junimismul n-a formulat întotdeauna puncte de vedere originale, ci a reluat, prelucrat și adaptat teorii de largă circulație europeană (idealismul kantian, istorismul organic hegelian, spiritul de frondă, antirevoluționismul și evoluționismul de tentă pesimistă, cu dispreț pentru vulg și democrație ale lui

Schopenhauer, estetismul herbartian) la realitățile românești, ca reflex al *filogermanismului* (suspectat, în epocă, de *cosmopolitism*), susținut în polemici acerbe cu adepții conservatori ai culturii franceze.

Mișcarea a devenit nesemnificativă în zorii secolului al XX-lea iar revista *Convorbiri literare*, cu câteva intermitențe, se editează și astăzi la Iași.

JURNAL (< fr. *journal*, ziar, lat. *diurnalis*, zilnic) Tip de scriere care cuprinde notații zilnice sau aproape zilnice despre preocupările și întâmplările unei persoane. Având un puternic caracter intim, jurnalul nu este destinat publicării.

Ca specie literară, jurnalul începe să fie exemplificat în perioada preromantismului și romantismului, dezvoltându-se în secolul al XX-lea. În literatura modernă, scriitorii recurg la o convenție romanescă, textul epic luînd forma unui jurnal (M. Eliade, *Romanul adolescentului miop, Gaudeamus*).

Reprezentanți: Titu Maiorescu (*Însemnări zilnice*), Constantin Noica (*Jurnal de idei*), Gabriel Liiceanu (*Jurnalul de la Păltiniș*), Nicolae Steinhardt (*Jurnalul fericirii*) etc.

Exemplu:

Dacă aș fi putut ajunge la Prislop și aș fi putut vorbi concetățenilor lui, dintre care unii l-au văzut crescând, le-aș fi povestit câteva din amintirile care mă leagă de el. Eram mai tânăr decât Rebreanu, dar nu într-atâta încât să nu se fi putut țese între noi o prietenie făcută din admirația celui mai tânăr pentru cel mai vârstnic, din interesul și încrederea acestuia pentru cel venit în urma lui. Mă găseam la vârsta când omul se caută pe sine, iar Rebreanu se găsise. Liviu Rebreanu a fost, pentru anii începuturilor mele, primul scriitor care m-a făcut să înțeleg ce fel de activitate omenească este munca literară și ce virtuți omenești impune aceluia care i se consacră. (Tudor Vianu, *Jurnal*)

L

LAITMOTIV (< germ. *Leitmotiv*) Termen preluat din muzică (R. Wagner), reprezintă un motiv central care se repetă într-o operă sau în totalitatea operei unui autor, dobândind semnificații noi.

LEGENDĂ (< fr. *legende*, lat. *legenda*, "ceea ce trebuie citit") Specie a epicii populare și culte, atât în versuri cât și în proză, redusă ca dimensiune, care, utilizând elemente miraculoase sau fantastice, încearcă să dea o explicație cauzală unor evenimente reale. În vechime, legenda desemna orice povestire cu un grad minim de verosimilitate.

Deși se aseamănă cu basmele sau baladele voinicești, se deosebește de acestea prin tendința explicativă și prin subordonarea fantasticului. Uneori, legenda a suplinit istoria, alteori a completat-o.

Clasificare:

- ***legendă mitologică*** – caută să explice originea unor fenomene sau a universului (*Legenda bradului, Legenda ciocârliei, Legenda Mureșului*);
- ***legendă istorică*** – explică fapte eroice cu caracter isto..., prin apelul la fantastic sau fabulos (*Legenda lui Dragoș-Vodă, Legenda lui Negru-Vodă*).

Legendele pot deveni uneori nuclee epice în opere mai vaste, cum ar fi *Iliada* sau *Odiseea*, și pot fi prelucrate de autori culți (V. Alecsandri, D. Bolintineanu).

LIRIC (GEN) (< fr. *lyrique* < gr. *lirikos*, liric, în acompaniament de liră) Totalitatea operelor lirice în care viața umană e oglindită prin exprimarea directă a emoțiilor, gândurilor și sentimentelor poetului.

În centrul unei creații lirice este plasat *eul poetic*, prin care autorul se exprimă pe sine sau se face interpretul unei comunități. Mesajul artistic este transmis direct iar mijloacele artistice de realizare a acestuia sunt adecvate subiectivității: confesiunea, stilul

direct, limbajul conotativ, dens în figuri de stil, discurs organizat prozodic.

După natura sentimentului dominant, operele aparținând genului liric pot fi grupate în:

- **lirică descriptivă sau peisagistă** (pastelul, idila, egloga);
- **lirică intimă sau confesivă** (elegie, meditație, cântec, romanță, madrigal);
- **lirică cetățenească** (imn, odă, satiră, pamflet, epigramă).

Adrian Marino disociază opera lirică, poezia, de celelalte zone ale literaturii considerând-o "incultă prin definiție", în ideea că ea conservă o vocație spontană, emoțională, imaginativă, și nu un conținut cultural-intelectual.

LITOTĂ (< fr. **litote** < gr. *litotis*, micime) Este o figură de stil constând în exagerarea în sensul micșorării a trăsăturilor unei ființe, ale unui lucru, fenomen, pentru a-i impresiona pe cititori, fiind astfel opusul, prin diferențiere cantitativă, al hiperbolei (v. caseta):

Arde-n candelă-o lumină cât un sâmbure de mac

sau:

Iată vine nunta-ntreagă – vornicel e-un grierel,
Îi sar purici înainte cu potcoave de oțel;

(M. Eminescu, *Călin*...)

O altă accepție a termenului este aceea de exprimare a unei ideii prin negarea contrariului ei, procedeu având ca efect o atenuare: *Acest roman nu-mi displace.*

M

MADRIGAL (< fr. *madrigal*, it. *madrigale*) Inițial poezie cu formă fixă, reprezintă o specie lirică de proporții reduse, cu conținut idilic sau galant, uneori acompaniat de muzică. Madrigalul poetic, caracterizat prin sentimentalism, a generat mai târziu

madrigalul muzical. În literatura română, specia a fost cultivată de Cincinat Pavelescu:

(...) Liliacul înflorit
Şi cu razele semeţe
Risipeau printre alei
Un fior de tinereţe.

Iar în părul tău cel blond,
Caldul soare vagabond,
Raza vrând să-şi poleiască,
S-a-ncurcat în adevăr.

Şi-n zadar vrea să ghicească
În al buclelor tezaur,
Care-i raza lui de aur
Care-i firul tău de păr !...

(Cincinat Pavelescu, *Serenadă*)

MANIERISM (< fr. *manierisme*, it. *manierismo*) Curent artistic şi literar apărut în secolul al XVI-lea în Italia, caracterizat prin cult area unei arte rafinate şi preţioase.

.n lucrarea *Manierismul în literatură*, G. R. Hocke extinde sfera semantică a acestui concept, remarcând faptul că se poate vorbi de o constantă stilistică, fiind *forma de expresie a omului problematic al epocilor de criză*, asociată uneori decadentismului, alteori suprarealismului, de care însă diferă fundamental prin viziune şi stil.

Ca mişcare determinată istoric, ideologic şi estetic, manierismul reprezintă o fază de tranziţie dintre direcţia clasicizantă a Renaşterii şi baroc, perioadă în care se poate constata gustul pentru preţiozitate şi rafinament precum şi o orientare stilistică anticlasică.

Termenul a fost introdus, se pare, de Vasari (*Vieţile arhitecţilor, pictorilor şi sculptorilor*), care caracteriza ***la maniera*** în raport cu strictele canoane clasice din perioada târzie a artei lui Michelangelo. Conotaţia generală este de convenţionalism stilistic,

de îmbinare voită a unor mijloace de expresie neoriginale.

Metoda manieristă propune o **exacerbare a fanteziei**, a subiectivităţii, proiectând realul în fabulos, o continuă pendulare între haos şi ordine, având ca efect **iregularul, surpriza, insolitul**. Este de remarcat **înclinaţia ludică, gratuită**, conform principiului *artă pentru artă*. Atitudinea stilistică are la bază o evidentă descompunere a retoricii, cultivarea unui **stil asianic, marcat de înclinaţia către artificialitate, prolixitate, exagerare, echivoc. Simbolul labirintului** devine modelul artificializării şi al abstractizării, iar **oglinda** constituie un motiv predilect, esenţializând concepţia manieriştilor de viaţă ca spectacol şi asigurând proiecţia în exterior a sinelui. **Elipsa, hiperbola, parabola** devin forme ale expresivităţii fundamental manieriste iar între acestea **metafora** are statut de *regină a figurilor lexicale* (Tesauro), mai ales în varianta alogică, realizată prin asocierea care vizează enigmaticul a unor cuvinte rare, preţioase, culte (Gongora).

La nivel formal, se poate vorbi de o veritabilă tehnică manieristă, în care se întâlnesc adesea **jocurile de cuvinte criptice, dedalia** (versuri din cuvinte exclusiv monosilabice), **asyndetonul** (suprimarea cuvintelor de legătură din vers), **schema de însumare** (cumularea motivelor în versul final) sau **anagramarea**.

Reprezentanţi: Luis de Gongora y Argote, Athanasius Kirgher, Eusebinius Nieremberg, F. Garcia Lorca, Miguel Hernandez.

În literatura română nu se poate vorbi de o cultivare sistematică a manierismului, ci de manifestări sporadice, în opera unor scriitori precum Ion Barbu.

Exemplu:

Cât timp spre-a-ntrece-a' tale mândre plete
în van la soare aur luciu-nvie,
iar fruntea-ţi albă, crinul din câmpie
l-nfruntă cu dispreţ când se sumete;
cât timp priviri ce vor să se desfete
cer gura ta, nu floarea timpurie,
iar gâtul tău învinge cu trufie

cristalul scăpărând văpăi secrete:
te bucure gât, plete, frunte, gură,
nainte ca, la vârsta-ți aurită,
ce-a fost cristal, crin, aur, floare pură,
nu doar în plumb și viorea ciuntită
să cadă, ci chiar ție să-ți ia spicul
pământul, umbra, pulberea, nimicul.
(Luis de Gongora, *Sonet XXII*, în traducerea lui Șt. Aug. Doinaș)

MANIFEST LITERAR (< fr. *manifeste*, lat. *manifestus*, public) Document cu caracter teoretic ce exprimă o concepție asupra literaturii dintr-o anumită perioadă, manifestul literar se deosebește de arta poetică, aceasta din urmă enunțând o viziune despre literatură prin mijloace artistice (v. ARTĂ POETICĂ).

Termenul *manifest* provine din domeniul politicului, unde exprimă o declarație prin care o grupare sau o personalitate își expune convingerile și programul de acțiune. Manifestul literar își menține caracterul declarativ, public, dezvăluind liniile generale ale unui curent literar, ale unei mișcări, ale creației unui scriitor.

În literatura universală pot fi considerate manifeste literare *Prefața* lui Victor Hugo la drama Cromwel (1827), *Simbolismul* – J. Moreas (1886), *Întemeierea și manifestul futurismului* – F. T. Marinetti (1909), *Primul manifest Dada* – Tristan Tzara (1917), *Manifestul suprarealismului* –A. Breton (1924) și alte documente de aceeași factură. În spațiul cultural românesc, se distinge *Introducția* lui Mihail Kogălniceanu la *Dacia literară* (1840), ca expresie a curentului romantic.

Exemplu:

[...] O foaie dar carea, părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura națională, o foaie carea, făcând abnegație de loc, ar fi numai o foaie românească și, prin urmare, s-ar îndeletnici numai cu producțiile românești, fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune, această foaie, zic, ar împlini o mare lipsă în literatura noastră. O asemenea foaie ne vom sili ca să fie Dacia literară [...] Cât pentru ceea ce se atinge de datoriile redacției, noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi tablă de legi, și scandalul, o urâciune izgonită. Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrăjmași ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare. Iubitori ai păcei, nu vom priimi niciodată în foaia noastră discusii ce ar pute să se schimbe în vrajbe. Literatura noastră are trebuință de unire, iar nu de dizbinare; cât pentru noi, dar, vom căuta să nu dăm cea mai mică pricină din carea s-ar putea isca o urâtă și neplăcută neunire. În sfârșit, țălul nostru este realizarea dorinții ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți.

Dorul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național. Această manie este mai ales covârșitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de subt teasc cărți în limba românească. Dar, ce folos ! Că sunt numai traducții din alte limbi, și încă acele de-ar fi bune. Traducțiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cât vom pute această manie ucigătoare a gustului original, însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi. Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi și noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații. Foaia noastră va priimi cât se poate mai rar traduceri din alte limbi; compuneri originale îi vor umple mai toate coloanele. [...]

Iași, 30 ghenarie 1840.

M. Kogălniceanu,
Redactorul răspunzător

MĂSURĂ (< fr. *mesure*) Numărul silabelor unui vers. Variază de la 3-4 silabe, măsură caracteristică poeziei populare, până la 16-18 silabe, în lirica savantă:

Și se apuca
Zidul de zidit
Visul de-mplinit. (versuri cu măsura de 5 silabe)
(*Monastirea Argeșului*)

Din ce în ce sunt cercuri mai adânci
Şi mai departe horele pe ape... (versuri cu măsura de 10-11 silabe) (Ioan Alexandru, *Izvorul*)

MEDITAŢIE (< fr. *meditation* < lat. *meditatio*, cugetare, reflecţie) Specie a genului liric, cu caracter filosofic, reflexiv, exprimând cu mijloace artistice şi pe un fond de totală implicare afectivă, experienţe intelectuale fundamentale în legătură cu teme majore ale vieţii umane şi ale universului. Apare încă din antichitate, dar este consacrată în secolul al XIX-lea de poeţii romantici.

Reprezentanţi: A. De Lamartine, A. de Vigny, M. Lermontov, R. M. Rilke – în literatura universală şi V. Cârlova, I. H. Rădulescu, M. Eminescu, P. Cerna, T. Arghezi, I. Pillat, L. Blaga – în literatura română.

Exemplu:

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atât de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie;
Era pe când nu s-a zărit,
Azi o vedem, şi nu e.

Tot astfel când al nostru dor
Pieri în noapte-adâncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmăreşte încă. (M. Eminescu, *La steaua*)

MELODRAMĂ (< fr. *melodrame*, it. *melodramma* şi gr. *melos*, frază muzicală, şi *drama*) Operă cu caracter dramatic, cu intrigă artificială, situaţii exagerate, cu deznodământ facil şi tendinţe moralizatoare.

Apare ca specie dramatică în secolul al XVIII-lea, textul fiind prevăzut cu acompaniament muzical, şi utilizează procedee specifice, precum: *otrăvirea, deghizarea, trădarea, sentimentalismul exagerat*, asimilate ulterior de drama romantică sau creaţia epică a unor scriitori: M. Zevaco, E. Sue.

Termenul de *melodramă* a suferit în prezent o extensie, putând fi aplicat oricărei opere în care apar evenimente neverosimile, scene lacrimogene sau edulcorate, situaţii artificiale.

MEMORIALISTICĂ (cf. fr. *memorial*, lat. *memorialis*) Semnificând consemnarea în scris a unor experienţe de viaţă, pe o perioadă mai amplă sau mai restrânsă, memorialistica însumează diferite forme:

- ***memorii*** - specie de graniţă, în care evenimentele apar consemnate retrospectiv, dar care adesea au forţă documentară şi o clară notă de autenticitate;
- ***amintiri*** - specie cuprinzând întâmplări trăite de către autor, care, spre deosebire de memorii, presupune o mai mare implicare artistică şi permite răsturnări cronologice, preocuparea autorului fiind, uneori, nu de a prezenta viaţa unui om ci de a evoca o lume;
- ***jurnalul intim*** – scriere care cuprinde notaţii zilnice sau aproape zilnice despre întâmplări şi preocupări ale unor persoane, fără a fi menită, de obicei, publicării;
- ***corespondenţa*** – schimb de scrisori între două sau mai multe personalităţi literare sau culturale;

Proza memorialistică a fost exemplificată de J. J. Rousseau (*Confesiuni*), Saint-Simon (*Memorii*), Dostoievski (*Amintiri din casa morţilor*), Gh. Panu (*Amintiri de la Junimea din Iaşi*), L. Blaga (*Hronicul şi cântecul vârstelor, Luntrea lui Caron*), C. Negruzzi (*Cum am învăţat româneşte*), I. Creangă (*Amintiri din copilărie*),

I. L. Caragiale (*Din carnetul unui sufleur*), I. Slavici (*Lumea prin care am trecut*), M. Sadoveanu (*Anii de ucenicie*) etc.

MESAJ (< fr. *message*, cf. lat. *missus*, trimis) În accepție stilistică, mesajul definește o ***"unitate de bază a stilisticii funcționale; aspectul concret, limitat și particular al stilului"***. (I. Coteanu)

Mesajul nu se confundă cu stilul, fiind doar o formă de concretizare a acestuia. Limbajul artistic prezintă o mare varietate de masaje, care constau în ***ansamblul de idei, convingeri, atitudini, emoții, sentimente etc. pe care autorul operei literare dorește să-l transmită*** direct (genul liric), indirect, mediat (genul epic) sau prin reprezentare scenică (genul dramatic).

METAFORĂ (< fr. *metaphore* < gr. *metaphora*, deplasare) Figură de stil constând în punerea semnului identității între două obiecte diferite (lucruri, ființe, persoane...) prin numele lor, pe baza unei analogii. Trecerea de la sensul obișnuit al unui termen la alt sens, sugerat sau doar intuit, cu o încărcătură expresivă deosebită, se realizează, de obicei, prin intermediul unei comparații prescurtate. Spre exemplu, în poezia *Creion* de Tudor Arghezi soarele este numit metaforic *"o tipsie ca de jar / Spânzurată-n-tr-un arțar"*, în virtutea unor similitudini referitoare la formă, luminozitate etc.

Ca și în cazul comparației, forța sugestivă a metaforei este cu atât mai pregnantă cu cât substituirea este mai nouă, mai originală:

Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace
În ***cuibar rotind de ape****, peste care luna zace.*
(M. Eminescu, *Călin*...)

Rod al inimii*, de apă,*
crește lacrima-n pleoapă. (L. Blaga, *Noiemvrie*)

Pe scrinul scund, pe masa de mahon,
Cleștarul cupei picură amurg*.* (Ion Pillat, *Interior*)

Părul tău e mai decolorat de soare,
Regina mea de negru și de sare*. (...)*

Trec ***fantome-ale verii în declin,***
Corăbiile sufletului *meu marin.*
(N. Stănescu, *Viața mea se iluminează*)

După cum sunt exprimați ambii termeni ai unei metafore sau doar unul, se pot distinge:

- ➢ **metafora explicită:** ***Lună*** *tu,* ***stăpân-a mării***... - Eminescu; *În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână /* ***Un bătrân și o bătrână*** *- /* ***Două jucării stricate*** *- / Merg ținându-se de mână* – Ion Minulescu; ***Primăvară... / O pictură parfumată cu vibrări de violet*** – G. Bacovia; ***Grai*** *tămâiat,* ***cățuie de petale*** – V. Voiculescu; ***Leoaică tânără, iubirea*** – N. Stănescu;
- ➢ **metafora implicită**, în care numele unuia dintre obiectele identificate este trecut sub tăcere (***Dulce-a nopților făclie*** */* ***Argintie*** */ În Alhambra deștepta / Mii de umbre nevăzute* ... - V. Alecsandri; *Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă / Prin care trece albă* ***regina nopții moartă***. – M. Eminescu; ***Argintul roditor își tămâia mireasma blândă*** – A. Maniu).

Învestind metafora cu funcție cognitivă, Lucian Blaga disociază între **metafora plasticizantă** (de suprafață, care exemplifică abstractul sau îl traduce în registru figurativ: *cicoarea ochilor* pentru *albastru*) și **metafora revelatorie** (cu funcție euristică, de a revela misterul universal: *Soarele, lacrima Domnului,/cade în mările somnului.* – *Asfințit marin*; *Cenușa îngerilor arși în ceruri / Ne cade fulguind pe umeri și pe case* – *Ninsoare*), numită de Tudor Vianu, într-un amplu studiu dedicat acestei figuri, **metaforă simbolică** sau **poetică**.

METATEZĂ FALSĂ (< fr. *metathese*) Figură de stil realizată la nivel fonologic prin selectarea unor cuvinte care repetă în combinații și în poziții schimbate aceleași foneme:

Când pierdută ***razimi*** *fruntea de-****arzătorul*** *meu obraz*...
(Mihai Eminescu)

METONIMIE (< fr. *metonymie*) Figură de stil înrudită cu metafora, în care înlocuirea unui termen cu un altul se face pe baza altor raporturi decât asemănarea, încât apare ca *"un transfer de nume prin continuitate de sensuri"* C. Fierăscu. Termenii unei metonimii exprimă cauza prin efect, efectul prin cauză, conţinutul prin obiectul care-l conţine, abstractul prin concret, autorul, în locul operei, obiectul posedat, în locul posesorului, singularul, în locul pluralului:

Troienind cărările
Şi gonind ***cântările***. (păsările, n. a.)(M. Eminescu, *Revedere*)

Codrul clocoti de zgomot şi de ***arme*** *şi de* ***bucium***. (cauza zgomotului, n. a.) (M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

Să dea piept cu uraganul ridicat de ***semilună***. (Imperiul Otoman, n. a.) (M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

Şi-a fost de veste lumea plină
Că steagul ***turcului*** *se-nchină*. (armata otomană, n. a.)
(G. Coşbuc, *Trei, doamne, şi toţi trei*)

'-aşteptăm să se prefacă mustul fără preţ în vin,
Şi ***Cotnarul*** *amintirii în pahare să se toarne...* (vinul de Cotnari, n. a.) (Ion Pillat, *Crama*)

MIMESIS (gr.) Principiu estetic de origine platoniciană şi aristotelică, după care ***arta este o rezultantă a imitaţiei realităţii***. Pentru Aristotel şi pentru toată estetica greacă, obiectul fundamental al imitaţiei este acţiunea umană, în care se manifestă atât caracterele, cât şi pasiunile. Platon considera că imitaţia artistului este îndepărtată de natură, adică de realitate, cu trei grade. După cum pictorul imită aparenţa, nu realitatea, poeţii, la rândul lor, nu reproduc decât fantasme şi nu lucruri reale. Toţi poeţii, începând cu Homer, nu sunt decât imitatori de imagini şi nu ating adevărul. Aristotel are o concepţie radical opusă celei platoniciene, prin care dovedeşte că *mimesis* înseamnă ***reproducerea realităţii vieţii omeneşti, o***

modalitate de cunoaştere a lumii. El ia în considerare toate formele artei, constatând că tragedia, epopeea, ditirambul şi cântul din flaut sunt toate imitaţii dar se deosebesc fie prin faptul că imită prin mijloace diferite, fie că imită obiecte diferite. Spre exemplu, deosebirea fundamentală dintre comedie şi tragedie este aceea că prima imită oameni inferiori iar a doua – superiori.

MIT (< fr. *mythe*, gr. *mythos*, legendă, povestire) Termenul apare încă din antichitate, semnificând o simplă naraţiune (Platon, *Protagoras*) sau fabulaţie (Aristotel, *Poetica*).

Mircea Eliade apreciază că mitul este o realitate culturală extrem de complexă, care conţine *"povestea unei faceri"*, a unei *"geneze"*, a unui *"început"* şi care relatează istoria sacră a unor fiinţe supranaturale care au creat totul. Din această cauză, mitul dezvăluie istoria sacră a începuturilor gândirii omeneşti, *"tot ceea ce s-a petrecut de la origine"*, fiind un act de *"cunoaştere de ordin ezoteric [...] însoţită de o putere magico-religioasă"*, iar în civilizaţiile primitive el *"exprimă, scoate în relief şi codifică credinţele; salvgardează şi impune principiile morale; garantează eficacitatea ceremoniilor rituale şi oferă reguli practice care urmează să fie folosite de om"*. (M. Eliade, *Aspecte ale mitului*)

Compoziţional, mitul cuprinde, în accepţia lui Eliade, *"un mister genetic"* (un adevăr aprioric) şi o tehnică a povestirii orale care reiterează evenimentele.

Pentru Claude Levi-Strauss, mitul este produsul imaginaţiei creatoare a omului primitiv. Gândirea sa şi-a construit anumite modele de cunoaştere şi de integrare în viaţa naturii. Din această accepţie, mitul poate fi interpretat ca *"revelator al sentimentelor fundamentale ale unei societăţi"*, *"tentativă de explicare a fenomenelor misterioase"*, *"reflectare a structurilor sociale, raporturilor sociale"*, *"emanând sentimentele refulate sau arhetipurile primitive"*. (C. Levi-Strauss, *Antropologie structurală*)

Pentru literatură, mitul poate fi o fundamentare a metaforei poetice. În *Teoria literaturii*, R. Wellek şi A. Warren îl consideră metaforă şi simbol, formând un strat poetic central, în întregul

complex de structuri ale poeziei și având mai multe elemente funcționale: *imaginea, elementul social, supranatural, arhetipal, reprezentarea simbolică, elementul programatic și cel eschatologic.*

În funcție de conținutul lor, miturile se pot categoriza astfel: **antropogonice** (originea omului), **teogonice** (originea zeilor), **eroice** (referitoare la eroi civilizatori), **astrale** (despre corpurile cerești), **etiologice** (originea ființelor și a lucrurilor), **escatologice** (despre dispariția universului), **morale** (vizând arta de a trăi), **cosmogonice** (despre nașterea universului).

George Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, menționează patru mituri fundamentale ale culturii române: **mitul etno-genezei** (*Traian și Dochia*), **mitul pastoral**, al transhumanței, reluat ulterior de Lucian Blaga în filosofia culturii (*Miorița*), **al creației prin jertfă (Monastirea Argeșului)** și cel **erotic** (*Zburătorul*).

MODERNISM (deriv. de la *modern* < fr. *moderne* < lat. *modernus*, recent) Totalitatea tendințelor literare din secolul al XX-lea (mai exact dintre cele două războaie mondiale) care își propun înnoirea literaturii, adecvarea acesteia la viața modernă și la sensibilitatea epocii.

În literatura română, modernismul debutează în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, prin studiile estetice ale lui Alexandru Macedonski (*Despre logica poeziei, Poezia viitorului*) care reclamau, în context romantic, posteminescian, revigorarea poeziei după modelul simbolismului francez (Baudelaire, Verlaine, Mallarme, Rimbaud), este propagat, în preajma primului război mondial, de gruparea din jurul revistei *Vieața nouă*, patronată de Ovid Densusianu, care se definea ca reacție la excesele de "ruralizare a literaturii" ale sămănătorismului, și se dezvoltă în perioada interbelică, teoretizat și promovat în cenaclul și revista *Sburătorul* (București, 1919-1922, 1926-1927) și în studiile de critică și istorie literară ale lui Eugen Lovinescu (v. și *sincronism*).

Presupune renunțarea la tematica rurală și orientarea spre problematica citadină, spre viața metropolei, dezvoltarea liricii

subiective, degrevată de descriptivism și de suportul epic, și a prozei obiective, a romanului analitic, după modelul impus de M. Proust, A. Gide sau J. Joyce, care să experimenteze noi formule epice, ale căror personaje să fie problematizante, extrase din lumea intelectualității etc.

Se delimitează de tradiționalism, militând pentru integrarea tradiției și a specificului național într-o formulă estetică pe măsura dezvoltării sensibilității europene, și poate fi ilustrat de: Camil Petrescu, Hortensia Papadat Bengescu, Anton Holban, V. Streinu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Ilarie Voronca ș. a.

Cunoaște și forme excesive, cum ar fi creația grupărilor de avangardă (dadaism, suprarealism, futurism, constructivism etc.), care însă nu au rezistat, având în vedere caracterul lor nihilist și inconsecvența în ceea ce privește formularea principiilor estetice sau chiar actul creației.

MONOLOG (< gr. *monos*, singur și *logos*, vorbire) Mod de expunere consacrat de genul dramatic dar folosit și în genul epic (mai rar, liric) și prin care personajul se adresează lui însuși sau către un alt personaj, fără a aștepta vreun răspuns. În tragedia antică monologul nu era prezent, funcția acestuia fiind anulată de intervenția corului. În tragedia elisabetană și apoi în cea franceză din secolul al XVII-lea sau drama romantică, această modalitate literară este des abordată. Teatrul modern evită monologul, însă se regăsește în drama expresionistă. Reprezintă un procedeu de autocaracterizare a personajului sau de a pune la curent spectatorii cu sentimentele și trăirile eroului, esențiale în evoluția acțiunii dramatice.

Clasificare:

- **monologul narativ**, care poate fi: *monolog adresat* (presupune un interlocutor, prezent sau doar invocat, dar care nu răspunde) și *monolog interior* (nu are un interlocutor determinat și nu i se presupune un răspuns virtual; în literatura modernă a devenit o modalitate predilectă a prozei unor autori precum A. Gide, M. Proust, J. Joyce, F. Kafka, Camil Petrescu, H. Papadat Bengescu, A. Holban, M. Preda);

• **monolog dramatic**, de tip *scenic* (destinat unui personaj sau grup de personaje, cu intenția de a fi receptat și care se poate realiza ca declarație, confesiune, discurs sau narare a unui eveniment) sau *solilocviu* (formulat în absența sau în prezența unui personaj de care se face abstracție; mesajul este centrat pe actul vorbirii, cuprinzând reflecții proprii, opinii, intenții. Exemple:

Dar i-am iertat mereu", gândi deodată Moromete (...) i-am iertat mereu, i-am iertat mereu (...) Am făcut tot ce trebuia, reluă Moromete cu o sforțare, le-am dat tot ce era, la toți, fiecăruia ce-a vrut... Ce mai trebuia să fac și n-am făcut ? Ce mai era de făcut și m-am dat la o parte și n-am avut grijă ? Mi-au spus ei mie ceva să le dau și nu le-am dat ? A cerut cineva ceva de la mine și eu am spus nu ? Mi-a arătat cineva mie un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă așa am vrut eu ? ...

(monolog narativ, *Moromeții* de Marin Preda)

GETTA (purtând o cunună de flori pe cap, se pogoară pe cărare și culege ierburi pe împrejurul fântânei)

A! iaca mintă-creață , și cimbru, și sulcină,
Și ierburi de câmpie, și plante de grădină...
Ce de mai flori în cale-mi răsar jur-împrejur
Pe locurile-aceste, aproape de Tibur! (...)
(monolog dramatic, *Fântâna Blanduziei* de V. Alecsandri)

MOTIV (< fr *motif*, germ. *Motiv*) Unitate minimală a operei literare, reprezintă "tema unei părți indivizibile" (Boris Tomașevski). Altfel spus, este de fapt o situație repetabilă, cu caracter de generalitate, un obiect, un concept, o formulă. Etimologic, termenul derivă din participiul "motus" al verbului latin "movere" (a mișca), surprinzând astfel rolul său de a impulsiona acțiunea.

Motivul revine în momente diferite ale aceleiași opere, îmbogățindu-se de fiecare dată cu noi sensuri și culminând în mesajul transmis de unitatea artistică. Coloratura sa diferă în funcție de gen, specie și temă. De exemplu, basmele recurg la motive tipice: motivul lipsei moștenitorilor, motivul fraților învrăjbiți, al probelor la care este supus eroul, al drumului, al ajutorului forțelor naturii.

Motivul reprezentând o situație este caracteristic genului epic și dramatic. Liricul apelează mai mult la obiecte (atât lucruri neînsuflețite cât și fenomene ale naturii), realități, numere simbolice sau maxime. Astfel, motivul codrului este prezent în creația folclorică dar și în cea cultă, mai ales romantică, alături de motivul nopții sau cel selenar. Poeții simboliști preferă motivele din lumea florilor, a parfumurilor, a muzicii, cum ar fi: parcul, grădina, roza, instrumentele muzicale, numere fatidice (trei, șapte, nouă). Există și motive transmise de la un curent literar la altul. Spre exemplu, motivul corbului, din creația lui E. A. Poe, se regăsește la Traian Demetrescu și George Bacovia. Uneori, chiar personajele devin motive, atunci când dobândesc o încărcătură simbolică (Prometeu, Icar, Faust, Zburătorul). Dintre motivele reprezentate de maxime, amintim: *fortuna labilis* (soarta schimbătoare), *carpe diem* (trăiește clipa), *teatrum mundi* (lumea ca teatru) etc.

MOTO (< it. *motto*, germ. *Motto*) Citat preluat dintr-o operă consacrată sau din interiorul textului pe care îl reprezintă, amplasat la începutul lucrării sau al unui capitol, având o valoare simbolică și emblematică.

Exemplu: Mihail Sadoveanu, *Baltagul: Stăpâne, stăpâne, / Mai chiamă ș-un câne. (Miorița).*

N

NARATOR (< fr. *narrateur* < lat. *narrator*, povestitor) Cel ce povestește succesiunea evenimentelor, povestitorul, o instanță intermediară între autorul și . lectorul unei opere epice. Naratorul, cel care comunică cititorului fabula, nu trebuie confundat cu autorul abstract, cel care a creat opera epică în totalitatea sa.

Pe lângă *funcția narativă* (de reprezentare) fundamentală, naratorul își poate asuma și *funcția de control sau de regie* (este capabil să citeze discursul personajelor în interiorul propriului

discurs) sau chiar *funcția de interpretare* (de analiză) a discursului personajelor.

Distingem mai multe tipuri de narator:

• *naratorul omniprezent și omniscient* (în romanul realist: Marin Preda, *Moromeții*);

• *narator-personaj* (implicat în succesiunea faptelor: Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*);

• *narator-martor* (asistă, în totalitate sau parțial, la evenimente: V. Voiculescu, *Căprioara din vis*);

• *narator confident* (lui i se relatează o povestire pe care, la rândul său, o istorisește lectorului: M. Sadoveanu, *Hanu-Ancuței*);

• *narator-mesager* (transmite o povestire auzită auditoriului din text: M. Sadoveanu, *Hanu-Ancuței*);

• *narator-ordonator* al scenariului epic (Camil Petrescu, *Patul lui Procust*);

• *narator reprezentabil* (sugerând perspectiva autorului textului asupra faptelor prezentate: G. Călinescu, *Enigma Otiliei, Bietul Ioanide*).

NARAȚIUNE (< fr. *narration* < lat. *narratio*, povestire, istorisire) Relatarea unei întâmplări, organizate într-o succesiune temporală.

Se clasifică în funcție de mai multe criterii: după forma epicului poate fi în versuri (poemul, balada, epopeea) sau în proză (schița, nuvela, romanul etc.); după complexitatea structurii narative: forme reduse (zicala, anecdota, epistola ...) și forme ample (epopeea, romanul etc.); în funcție de raportul narator–operă: subiectivă (povestirea), obiectivă (schița, nuvela, romanul).

În secolul al XX-lea, s-a constituit o știință dedicată teoretizării acestui concept și evoluției sale, știință numită **naratologie**. Aceasta disociază între **povestire** (istorisire, fabulă) și **discurs** (subiect). Povestirea sau fabula se referă la totalitatea

evenimentelor petrecute, în timp ce subiectul vizează modalitatea în care lectorul află cele relatate.

Ca **fabulă**, narațiunea are următoarele categorii: nuclee narative (raportate la fapte, la acțiuni), indicii narative (care trimit la descrierea obiectelor și a personajelor), catalizele (extensii descriptive, referitoare la nuclee), informațiile (care situează nucleele în timp și spațiu), personajele (actanții).

Ca **discurs**, narațiunea se identifică prin următoarele categorii: timp al narațiunii (facilitează distincția discurs - povestire), modalități narative (modul în care naratorul expune în povestirea sa: reprezentare - desfășurarea evenimentelor, dialog, relatare) și aspecte narative (modul cum povestirea este percepută de narator, punctul său de vedere).

NATURALISM (<fr. *naturalisme*) Reprezintă o tendință în literatură și artă care urmărește reproducerea obiectivă a realității, accentuând aspectele grotești ale naturii umane. Mișcarea derivă direct din realism și de aceea duce principiile acestuia până la ultimele lor limite. Modelul științific al scriitorilor naturaliști îl reprezintă fiziologia experimentală creată de Claude Bernard și, sub influența lui Emile Zola, autor al studiului *Romanul experimental*, veritabil manifest al naturalismului, reprezentanții acestui curent vor apropia literatura de știință și vor diseca în amănunțime *"felia de viață"* izolată din ansamblul complex al mediului biologico-social. Realitatea este surprinsă în aspectele ei sumbre, crude, premorbide și patologice și redată într-un stil rece, obiectiv, cu o tonalitate specifică savantului. Intenționând, după exemplul lui Zola, să înlocuiască *"studiul omului abstract prin studiul omului natural, supus legilor fizico-chimice și determinat de influențele mediului"*, naturaliștii acordă o importanță deosebită fiziologicului și eredității maladive, acțiunile personajelor fiind adesea reflexul unor boli, instincte sau obsesii.

Reprezentanți: Emile Zola (*Serile la Medan* - volum colectiv-, *Therese Raquin, Neamul Rougon-Macquart, Pântecele Parisului, Bestia umană* etc.), Guy de Maupassant (*O viață, Bel-Ami*), Gerhardt Hauptmann (*Înainte de răsăritul soarelui, Sărbătoarea păcii, Țesătorii, Căräușul*).

În literatura română, elemente naturaliste se disting în creația unor prozatori precum: I. L. Caragiale (*Păcat*, *O făclie de Paște*, *În vreme de război*), B. Șt. Delavrancea (*Bursierul*, *Trubadurul*, *Paraziții*), Panait Istrati (*Codin*), A. E. Baconsky (*Biserica Neagră*), Vasile Voiculescu (*Zahei Orbul*), Tudor Arghezi (*Cimitirul Buna-Vestire*), Mihail Sadoveanu (*Bordeienii*), H. P. Bengescu (*Concert din muzică de Bach*) etc.

NUVELĂ (< fr. *nouvelle*, noutate; it. *novella*, scriere epică, nuvelă) Specie a genului epic în proză, cu un singur fir fabulativ, dezvoltând un conflict unic, concentrat, la care participă puține personaje, caracterizate sumar. Precursorul nuvelei este considerat Aristide din Milet, fiind cultivată asiduu în Renașterea italiană (G. Bocaccio, M. Bandello), spaniolă (M. de Cervantes) și franceză (M. de Nevarre) dar și în clasicism (La Fontaine, care a consacrat nuvela în versuri), romantism și ulterior în realism și naturalism.

Astfel, prin raportare la curentele literare, putem distinge între: nuvelă *renascentistă*, *romantică*, *realistă*, *naturalistă*.

În funcție de subiect și modalitățile lui de tratare, nuvela se clasifică în: *istorică*, *psihologică*, *fantastică*, *filosofică*, *anecdotică*.

În cele mai multe ori, nuvela prezintă fapte verosimile, construite în jurul unui singur conflict, având o intrigă bine consolidată, cu o tendință vizibilă de obiectivare și o legătură mai mare cu realitatea. În secolul al XIX-lea nuvela s-a dezvoltat pe linia romantismului, fiind reprezentată de scriitori precum E. T. A. Hoffman, E. A. Poe, A. de Chamisso, a realismului sau naturalismului (P. Merimee, G. De Maupassant, A. P. Cehov, N. V. Gogol). În secolul al XX-lea, specia este ilustrată de: Th. Mann, E. Hemingway, L. Pirandello.

În literatura română, specia este consistent reprezentată. Critica literară semnalează începuturile acesteia în cele patruzeci și două de legende din *O samă de cuvinte* ale cronicarului Ion Neculce, care cuprind și câteva subiecte de "novelă" (legendele XXXVII și XLI), cu eroi specifici. Nuvela istorică, îmbinând elemente clasice și romantice, este cultivată de M. Kogălniceanu – *Trii zile din istoria*

Moldaviei și C. Negruzzi – *Alexandru Lăpușneanul*, capodoperă a genului. O altă direcție în dezvoltarea nuvelisticii românești este exprimată de Gh. Asachi, care publică între 1850 și 1864 o serie de nuvele istorice, unde accentul cade pe evenimentele narate, nu pe caracterele prezentate. Nuvela realistă este cultivată de N. Filimon (*Nenorocirile unui slujnicar*) iar cea romantică, având și elemente fantastice și filosofice, de M. Eminescu – *Sărmanul Dionis*, *Avatarii faraonului Tla*. Nuvela psihologică este bine reprezentată de I. L. Caragiale (*În vreme de război*) și de Ioan Slavici (*Comoara*, *Moara cu Noroc*) iar formula naturalistă este experimentată de I. L. Caragiale (*Păcat*) și apoi B. Șt. Delavrancea (*Trubadurul*). Nuvela realistă sau naturalistă apare ca primă formă de manifestare literară și în operele unor romancieri precum: Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Marin Preda, Fănuș Neagu, Șt. Bănulescu, M. Cărtărescu etc.

O

ODĂ (< gr. *ode*, cântec) Specie a liricii cetățenești care transmite sentimente de admirație, recunoștință, preamărire față de patrie, un ideal, un erou, un eveniment excepțional. Apare în Grecia antică în calitate de cântec de slavă a laureaților jocurilor olimpice, sub forma unei poezii cu formă fixă (strofă, antistrofă, epodă). Cu timpul, își pierde aceste caracteristici, cunoscând o extensie tematică, dar conservă vibrația înaltă a sentimentului precum și limbajul declamativ, retoric.

Reprezentanți: Pindar (*Ode triumfale*), Horațiu (*Ode*), P. Ronsard (*Ode*), Fr. Schiller, J. Keats, P. B. Shelley – în literatura universală și V. Alecsandri (*Odă ostașilor români*), M. Eminescu (*La Heliade*), L. Blaga (*Odă simplissimei flori*) etc. în literatura română.
Exemplu:

Păpădie, ecumenică floare,
după a ta aurie ardoare

- *pe nescrisele file –*
anul își hotărăște fericitele zile.

De un pean te-nvrednicești
tu, neluată în seamă, floare de rând.
Sămânță să faci pe pământ
e tot ce dorești. Alt gând nu porți.
Dar înflorești și asfințești
alcătuind o aureolă de sfânt.
(L. Blaga, *Odă simplissimei flori*)

ONOMATOPEE (< fr. *onomatopee*) Figură de stil care imită prin elementele sonore ale unui cuvânt anumite sunete din natură și creează armonie imitativă:

Și pornind eu cu demâncarea, numai ce aud pupăza cântând:
- ***Pu-pu-pup! Pu-pu-pup! Pu-pu-pup!***
(I. Creangă, *Amintiri din copilărie*)

Ascult atent privind un singur punct
Și gem, și plâng, și râd ***în hî, în ha...***
(G. Bacovia, *Amurg de toamnă*)

Buhuhu *la luna suie,*
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie:
Buhuhu *la Zodie.* (I. Barbu, *Domnișoara Hus*)

OPERĂ LITERARĂ (< lat. *opera*) Reprezintă o unitate indisolubilă între un **conținut** (care se formează prin transpunerea subiectivă a realității obiective într-o imagine unică) și o **formă** (modul de organizare a conținutului), cu un mesaj transmis prin cuvinte structurate într-un text cu valoare estetică ("construcție verbală fixată, a cărei semnificație nu depinde de împrejurarea în

care a fost rostită; formulă care, odată apărută, nu mai dispare, se repetă și se păstrează datorită faptului că poate fi din nou reprodusă fără să-și piardă semnificația inițială; vorbire cu valoare în sine și cu formă fixată" – Boris Tomașevski).

Opera literară are ca punct de plecare realitatea, adică ceea ce există independent de conștiința artistului. În procesul creației, autorul nu preia cu exactitate realitatea, ci o transfigurează, trecând-o prin filtrul individualității sale. În transpunerea realității în opera artistică acționează o serie *de factori obiectivi*, precum: încadrarea într-un anumit curent literar sau artistic, într-un anumit spațiu etnic, raportarea la evenimente istorice importante, sau *subiectivi*: temperamentul, experiența de viață, convingerile, atitudinile, cultura, creativitatea creatorului.

Dintre multiplele și variatele aspecte ale realității, artistul le selectează în opera sa pe cele pe care le consideră semnificative pentru mesajul pe care îl transmite. Transfigurând artistic realitatea prin ficțiune, scriitorul creează de fapt un alt univers, universul operei literare. (v. și **gen literar**)

ORAȚIE DE NUNTĂ (< lat. *oratio*, cuvântare) Specie populară, rostită în cadrul ceremonialului de nuntă, cu un conținut alegoric, fabulos, în care se includ și elemente dramatice sau lirice (cântece satirice, bocet). Are o prozodie mai liberă, datorită caracterului de cuvântare și necesită variație în tonalitate și formă. Exemple:

- Bună dimineața,
cinstiți socri mari!
- Mulțămim dumneavoastră,
Băieți militari!
Dar ce umblați,
Ce căutați?[...]
Tânărul nostru împărat
De dimineață s-a sculat,
Fața albă și-a spălat,

Chica neagr-a pieptănat,
Cu straie noi s-a-mbrăcat,
Murgul și l-a înșeuat,
Cu trâmbița a sunat
Mare oaste-a ridicat, două sute grăniceri,
O sută feciori de boieri[...]
Și pe la răsărit de soare
A plecat la vânătoare
Când dete soarele-n deseară
Ieșirăm la drumul cel mare
Și deterăm de-o urmă de fiară. [...]
Unii ziseră că e urmă de zână
Să fie împăratului cunună.
Așa, se mai chibzuiră
Și se găsiră alți vânători,
Și ziseră că-i urmă de căprioară
Să fie-mpăratului soțioară...
(Orație la gătitul mirelui)

Foiță foi și-o fragă,
Când eram la mama fată,
Știam floarea cum se poartă,
Dar acu mă măritai,
După uș-o aruncai,
Cu piciorn mi-o călcai.
Foiță, trei grăunți,
Ce grăbiși să te mărîți ?
Că mila de la părinți
Anevoie o s-o uiți;
Căci mila de la bărbat,
Ca umbra de păr uscat,
Când dai să te răcorești,
Și mai rău te dogorești.
Ia ia-ți fată, ziua bună

De la tată, de la mumă,
De la frați, de la surori,
De la grădina cu flori,
Că te duci în străiori,
Fără milă, fără dor.
Săraca bătătura,
Cine te-o mai mătura,
Rândunica cu coada.
Ia-ți, fetițo, ziua bună
De la tată, de la mumă,
Foiță siminoc,
De la băieți, de la joc.
Foiță ca nalba,
Cum mai plânge mireasa![...]

(*Cântecul miresii,*
din vol. *Poezii populare românești* culese de Ion Nijloveanu)

OXIMORON (< fr. *oxymoron*) Figura de stil care constă în alăturarea a doi termeni contradictorii, din care rezultă imagini poetice cu o deosebită forță sugestivă:

*De-**mbunătățiri rele** cât vrei suntem sătui...*
(Gr. Alexandrescu, *Satiră. Duhului meu*)

Și prinzi de tot ce te-ntâlnește
O plasă caldă de răcoare. (T. Arghezi, *Psalmul de taină*)

Și-am frământat cu mână de olar,
În parte, fiecare mădular,
*Al ființei tale mici, de **cremene ușure**.* (T. Arghezi, *Jignire*)

P

PAMFLET (< fr., engl. *pamphlet*) Specie literară în proză sau în versuri, caracterizată prin concizie şi tendinţă acut critică, împinsă până la satiră, sarcasm şi violenţă de limbaj, în care autorul ostracizează persoane, instituţii, moravuri, evenimente sociale etc. Folosit încă din secolul al XVIII-lea ca armă literară şi politică (Voltaire, Swift), în perioada contemporană pamfletul apare masiv, cu o tematică şi cu mijloace de expresie perfecţionate, îndeosebi prin intermediul presei scrise.

Reprezentanţi: I. H. Rădulescu, Al. Macedonski – pentru pamfletul în versuri şi Camil Petrescu, T. Arghezi, N. D. Cocea – ca autori ai pamfletului în proză.

Exemplu:

(...) Păzea, să nu dai de ruşine,
Să nu te strâng într-un sonet,
Să nu te spânzur eu pe tine
De-un epitet!

Păzea că muza mi-i fecundă
Şi când te-oi prinde nu te scap:
Cu şapte rime pe secundă
Îţi dau la cap! (...)

Păzea, să nu-ţi înfig în coastă
O epigramă ca un cui,
Să-ţi sparg în cap o odă proastă,
Să faci cucui!

(G. Topârceanu, *Ripostă*)

PARABOLA (< fr. *parabole* < lat. *parabola*, comparaţie) "Povestire încifrând în planul ei figurat o învăţătură morală sau religioasă." Creaţie epică de mică întindere (istorioară, pildă) care cuprinde întâmplări din viaţa cotidiană a oamenilor, dar cu semnificaţii general-umane.

Caracteristici: foloseşte ca metodă comparaţia şi deducţia, pornind de la fapte concrete şi ajungând, prin analogie, la înţelesuri superioare; limbajul este alegoric.

Apar în număr de 28 în literatura religioasă (Noul Testament), cuprind învăţăturile Domnului nostru Isus Hristos: *Parabola despre judecătorul nedrept, Parabola despre nunta fiului de împărat, Parabola vameşului şi a fariseului, Pilda despre smochinul neroditor etc.*

PARADOX (<fr. *paradoxe*) Figură de compoziţie prin care se enunţă ca adevărată o idee, aparent contrară adevărului sau opiniei comune:

Fu prăpastie ? Genune ? Fu noian întins de apă ?
N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază
Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochi care s-o vază.

(Mihai Eminescu, *Scrisoarea I*)

PARAGOGA (< fr. *paragogue*) Figură de stil realizată la nivel fonologic prin adăugarea unui fonem sau a unei silabe la sfârşitul cuvântului:

*Strigăte de-Alah ! **Alahu** ! Se aud pe sus prin nori...*

*Când viaţa-i un **basmu** pustiu şi urât.* (Mihai Eminescu)

PARANOMAZĂ Figură de stil realizată la nivel fonologic pe baza unei similitudini sonore între cuvinte:

Iarna viscolu-l ascult,
*Crengile-mi **rupându-le,***
*Apele-**astupându-le,***
*Troienind **cărările***
*Şi gonind **cântările...***

*Bate vântul dintr-o **parte,***
*Iarna-i ici, vara-i **departe**.* (Mihai Eminescu)

PARIGMENON Figură de stil realizată la nivel morfematic prin utilizarea unor cuvinte derivate de la un radical comun în acelaşi context:

Încăperile gândirii nu mai pot să le încapă.

Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul.
(Mihai Eminescu)

PARNASIANISM (< fr. *parnassianisme*) Curent literar, apărut în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, în Franţa, care cultiva o poezie picturală, cu o construcţie impersonală, obiectivă, rece şi savantă.

Revendicând principiul artei pure, parnasienii propun retragerea în artă din faţa frământărilor epocii, arborând totodată o evidentă virtuozitate a imaginilor, o evocare grandioasă a naturii şi a spectacolului civilizaţiilor trecute. Imixtiunea sentimentului în textul literar este evitată, iar accentul este pus pe contemplaţie, descriere şi comentariu. Inspiraţia savantă şi intelectuală se va răsfrânge asupra tematicii (descrierea unor opere de artă sau obiecte de preţ, repovestirea unor mituri sau legende, uneori meditaţia filosofică) dar şi la nivel stilistic (un stil preţios, şlefuit, un vocabular ales, cizelat, căutat) Poeţii parnasieni cultivă preponderent poezia cu formă fixă (sonet ı, rondelul, trioletul).

Reprezentanţi: Th. Gautier, Leconte de Lisle, J. M. Heredias- în literatura universală, Al. Stamadiad, N. Davidescu, Al. Macedonski (parţial), I. Barbu (parţial) - în literatura română.
Exemple:

Nisipul roşu pare o nesfârşită mare,
Ce scânteiază mută în somnul ei trudit.
O boare de aramă se lasă neclintit
Pe vetrele ascunse în necuprinsa zare.

Nici viaţă şi nici zgomot. Şi leii în tăcere
Se odihnesc în peşteri la poştii depărtate;
Şi în fântâni s-adapă girafele-nsetate,
Pe sub curmali, la umbra ştiută de pantere.

Nici pasărea nu trece cu aripa în bolţi,
Pe care trece leneş un soare nesfârşit.
Un boa, câteodată, în somn încremenit
Îşi leagănă spinarea cu străluciri de solzi.
[...]
(Leconte de Lisle, *Elefanţul*)

Din aspra contopire a gerului polar
Cu verzi şi stătătoare pustietăţi lichide,
Sinteze transparente, de străluciri avide
Zbucnesc din somnorosul noian originar.

Mereu rătăcitoare, substratul lor închide
Tot darul unui soare roşiatic şi avar,
Apoi, de-a lungul nopţii tot aurul stelar
Şi toată înflorirea reflexelor fluide.

Iar când, târziu, prin trude-ndelungi şi fir cu fir
Au strâns în nävi de gheaţă un fabulos Ofir,
Pornesc, pline de spornica lor muncă,

Pornesc să-şi întruneească ascunsele comori,
Şi peste mări de umbră şi linişte, aruncă
Efluviile unor neprihănite zări.
(I. Barbu, *Banchizele*)

PARODIE - SPIRIT PARODIC (< fr. *parodie* < lat., gr. *parodia*, cf. gr. *para* = alături şi *ode* = cântec) Este o specie literară dar şi o modalitate estetică, derivat al criticii, prin care se imită la modul deformant o operă, ridiculizând anumite aspecte ale acesteia.

Înclinaţia spre imitaţie şi caricatură este foarte puternică în Renaştere, având surse populare şi practicând o modalitate de expresie liberă, ridiculizantă. Frecvent, parodia apare ca registru optim de demonetizare a unor valori deja depăşite, de dezinhibare. Astfel, se substituie unor specii literare precum eposul eroic

medieval şi romanul cavaleresc. Parodia bufă a lui Pulci, un poet apreciat de Lorenzo de Medici, intitulată ***Morgante Maggiore*** aduce în scenă doi eroi războinici, nişte uriaşi plini de bunăvoinţă, aventurieri veseli şi puşi mereu pe râs. Ariosto, în parodia ***Orlando furioso***, ca şi Lorenzo de Medici, în ***Beţivanii***, excelează prin ironie şi ridiculizează călătoria lui Dante în lumile de dincolo. Tot o parodie este, în esenţă, şi romanul lui Fr. Rabelais ***Gargantua şi Pantagruel***, în care sunt supuse tratării ridiculizante idealuri utopice ale vremii.

Shakespeare îşi exersează spiritul parodic în comedii şi, izolat, chiar în tragedii, parodiind pastorala – ***Poveste de iarnă***, visurile orientale – ***Îmblânzirea scorpiei***, metamorfozele – ***Visul unei nopţi de vară***. Cea mai amară parodie este însă a lui Cervantes, ***Don Quijote***, o ridiculizare a romanului cavaleresc de aventuri. Motivul nebunului, adesea înrudit cu acela al lumii pe dos, sunt tratate asiduu, regăsindu-se apoi şi în alte spaţii culturale: Sebastian Brandt – ***Corabia cu nebuni***, Erasmus din Rotterdam – ***Elogiul nebuniei***.

În literatura noastră, sunt cunoscute ***Parodiile originale*** şi ***Parodiile în proză*** ale lui George Topârceanu şi, ca modalitate estetică, în ***Ţiganiada*** lui I. Budai-Deleanu, ***Note de călătorie*** de Calistrat Hogaş etc. Exemplu:

Multiscusita minţii limbă
Nu-mi spune clipa năzdrăvană
Ce mi te-a scos de mult în cale,
Fiinţă meşteră şi vană!
Uitat-am ziua şi văleatul
Ce-au înfrăţit pe vremi, odată,
A mele stihuri de aramă
Cu proza ta cea nesărată...

În pieptul zbuciumat de patimi
Eu simt cum lava şi-o revarsă
Cumplita vorbelor năvală,
Potop păgân pe buza-mi arsă.
Şi nu ştiu, nu găsesc în pripă

Destule vorbe-nfricoşate
Cu smalţ de fulgere albastre,
Să ţi le sparg ăn cap pe toate!
(G. Topârceanu, *Vade retro...*, după O. Goga)

PASTEL (< fr. *pastel*, it. *pastello*, procedeu pictural pe bază de creioane colorate) Termen preluat din artele plastice, unde denumeşte un desen realizat în tonuri palide, delicate, şi impus în literatura română de Vasile Alecsandri, odată cu volumul *Pasteluri*, din 1875, semnifică o specie a liricii peisagiste ce descrie un colţ de natură, prin intermediul căruia sunt exprimate, cu discreţie, sentimentele poetului.

Reprezentanţi din literatura universală: H. Heine (*În amurg*), E. Verhaeren (*Octombrie*), P. Verlaine (*Marină*); în literatura română specia este cultivată de: V. Alecsandri (*Malul Siretului*, *La gura sobei*, *Mandarinul*), G. Coşbuc (*Noapte de vară*), G. Bacovia (*Pastel*, *Decor*), Ion Pillat (*Iarnă*, *Amurgul*, *Cămara de fructe*), L. Blaga (*Noiemvrie*, *Toamnă de cristal*) etc.
Exemple:

Aburii uşori a nopţii ca fantasme se ridică
Şi plutind deasupra luncii, pintre ramuri se despică.
Râul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur
Ce în raza dimineţii mişcă solzii lui de aur.

Eu mă duc în faptul zilei, mă aşez pe malu-i verde
Şi privesc cum apa curge şi la cotiri ea se perde,
Cum se schimbă-n vălurele pe prundişul lunecos,
Cum adoarme la bulboace, săpând malul năsipos.

Când o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară,
Când o mreană saltă-n aer dup-o viespe sprintioară,
Când sălbaticele raţe se abat din zborul lor,
Bătând apa-ntunecată de un nour trecător.

Şi gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale
Cu cel râu care-n veci curge, făr-a se opri din cale.
Lunca-n giuru-mi clocoteşte; o şopârlă de smarald
Cată ţintă, lung la mine, părăsind năsipul cald.
(V. Alecsandri, *Malul Siretului*)

Buciumă toamna
Agonic – din fund –
Trec păsările
Şi tainic s-ascund.

Ţârâie ploaia...
Nu-i nimeni pe drum;
Pe-afară de stai
Te-năbuşi de fum.

Departe, pe câmp,
Cad corbii, domol;
Şi râgete lungi
Pornesc din ocol.

Tălăngile, trist,
Tot sună dogit...
Şi tare-i târziu,
Şi n-am mai murit... (George Bacovia, *Pastel*)

PAŞOPTISM (PATRUZECIOPTISM, LITERATURA DE LA 1848) Termenul surprinde o mişcare cultural-politică ce ia naştere după răscoala lui Tudor Vladimirescu şi se manifestă sub o formă conştientă de sine în jurul publicaţiilor ***Dacia literară*** (1840) şi ***Propăşirea*** (1844), cu repercusiuni în toate compartimentele de activitate spirituală, reflectând pe plan ideologic lupta pentru emancipare naţională.

În planul evoluţiei literaturii române, paşoptismul marchează punctul de trecere de la iluminism la romantism, fără să apară ca o

reacţie antagonică (la fel ca în Franţa, Anglia, Germania) ci ca un element de continuitate. *Această stare de lucruri e determinată de ritmul accelerat al dezvoltării: neputându-se produce resorbirea treptată şi organică a valorilor, evoluţia se desfăşoară ca o ardere a etapelor, amestecând continuu vârstele literare. Pe de altă parte, obligaţia recuperării decalajului acţiona într-un sens eclectic: pentru o cultură tânără, care trebuie să refacă în puţină vreme itinerariul spiritual al omenirii, consumând succesiunea curentelor şi stilurilor ca simultaneitate, atitudinea simpatetică şi deschisă faţă de capodoperele universale, indiferent de apartenenţa lor de şcoală estetică, constituia o necesitate obiectivă.* " (P. Cornea, *Romantismul paşoptist*, în *Istoria literaturii române. Studii*)

Componenta ideologică a mişcării nu este tocmai unitară, reunind un *paşoptism luminist* (care susţine ideea revoluţiei prin cultură, într-o viziune pedagogică: Ghe. Asachi, I. Heliade-Rădulescu, P. Poenaru) şi *paşoptismul revoluţionar* (reprezentat de M. Kogălniceanu, C. Negri, N. Bălcescu, V. Alecsandri, C. A. Rosetti, adepţi ai culturalizării dublate de lupta politică, incluzând astfel în noţiunea de literatură ideea de angajament şi cea de specific naţional). Fără a se prezenta sub forma unei confruntări, componenta ideologică avea la bază două mentalităţi diferite, care, în opinia unor istorici, par să decurgă din diviziunea într-o aripă muntenească şi una moldovenească, mai exact două generaţii, două vârste diferite.

Trăsăturile direcţiei la nivel literar au fost sintetizate de Mihail Kogălniceanu în *Introducţia* la *Dacia literară*, adevărat manifest al mişcării, fundamentat pe noţiunile de *patrie, conştiinţă naţională şi specific etnic* (v. şi MANIFEST LITERAR), în care sunt susţinute creaţia militantă (criteriul istoric îl surclasează pe cel estetic), literatura originală şi de specific naţional, unitatea lingvistică şi critica literară obiectiv-valorică, "nepărtinitoare".

Intermediind integrarea românilor în circuitul spiritual european, paşoptiştii au surprins pretutindeni **pledoaria în favoarea definiţiei naţionale a culturii**. Din acest punct de vedere, curentul se diferenţiază de preromantismul apusean, caracterizat de indiferentismul naţional, dar îşi găseşte echivalent în accentul pus de

romantici pe **necesitatea întoarcerii la culturile vernaculare şi la tradiţiile popoarelor**, încât specificul naţional este implicit legat de trecutul istoric şi de folclor. În acest sens, **evocarea istoriei şi cultivarea folclorului devin preocupări în sine ale epocii**.

Astfel, paşoptiştii au idolatrizat trecutul, prezentat frecvent în antiteză cu prezentul decăzut dar, dacă pentru romanticii ca W. Scott istoria reprezintă un mod de evaziune în aventură şi pitoresc, pentru paşoptişti aceasta semnifică un prilej de manifestare a mândriei naţionale, iar evocarea se face prin raportarea la tradiţia cronicarilor, în texte de o impresionantă varietate tematică, tipologică şi artistică (legendele lui D. Bolintineanu, poemele lui Alecsandri, nuvelele lui C. Negruzzi, tratatele lui N. Bălcescu şi M. Kogălniceanu).

Integrându-se romantismului, paşoptiştii au remarcat însemnătatea estetică şi morală a folclorului, în care nu au admirat doar farmecul rousseauist al naturii sau pitorescul unor obiceiuri şi ritualuri, ci şi geniul autorului anonim şi colectiv, pe baza căruia au constituit un *concept mitic al ţăranului*. Acesta nu mai avea nimic din fiinţa nefericită surprinsă de Dinicu Golescu, îndeplinind rolul unui depozitar al comorilor tradiţionale. Preţuirea pentru folclor s-a concreti at în două aspecte: culegerea masivă de creaţii populare (A. Par.., preotul N. Pauletti, Samuil Pop, V. Alecsandri, A. Russo) sau crearea unor opere culte, stilizări ale tiparelor tradiţionale (I. Heliade-Rădulescu, V. Alecsandri, D. Bolintineanu).

Tot în această perioadă, **critica socială** ia o mare amploare, sub toate formele literare: de la ironia fină (fabulele lui Grigore Alexandrescu), la tonul persiflator (teatrul comic al lui Vasile Alecsandri) şi virulent (N. Bălcescu).

Tema naturii devine predilectă, în profund acord cu literatura romantică (v. şi ROMANTISM), dar este cultivată mai puţin sub aspectul mirificului (vegetalul luxuriant sau exotic apare sporadic, în texte precum *Florile Bosforului* de D. Bolintineanu sau pastelurile de inspiraţie orientală ale lui V. Alecsandri), îndreptându-se către culoarea particulară a peisajului de tip local (V. Alecsandri, *Pasteluri*).

În această diversitate de creaţii (unele simple proiecte nefinalizate sau eşuate) paşoptiştii au vocaţia întemeierii, punând bazele literaturii române moderne. Este momentul când se cristalizează toate genurile literare, fiind exemplificate majoritatea speciilor literare: *imnul* (A. Mureşanu), *oda* (V. Alecsandri, I. H. Rădulescu), *pastelul* (V: Alecsandri), *elegia* (V. Cârlova), *meditaţia* (I. H. Rădulescu, G. Alexandrescu), *fabula* (Gr. Alexandrescu), *nuvela* (C. Negruzzi), *scrisoarea literară* (C. Negruzzi, I. Ghica), *fiziologia literară* (M. Kogălniceanu, C. Negruzzi), *balada cultă* (I. H. Rădulescu, V. Alecsandri), *legenda* (V. Alecsandri, D. Bolintineanu), *poemul* (I. H. Rădulescu, V. Alecsandri), *comedia* (C. Negruzzi, V. Alecsandri), *drama* (V. Alecsandri). Cu excepţia lui Bolintineanu (*Manoil, Elena*), scriitorii paşoptişti au eşuat în roman.

Romantismul predomină în literatura paşoptistă, însă nu în forme coerente. [...] Fenomenul caracteristic este al coexistenţei: tendinţe romantice şi preromantice, clasice şi realiste se întâlnesc uneori chiar pe parcursul aceloraşi opere (ca în cazul lui Grigore Alexandrescu Constantin Negruzzi, Vasile Alecsandri); esteticile se juxtapun şi se întrepătrund, ele nu rivalizează şi nu-şi fac război. Astfel, teoretizări în spiritul clasicismului (I. H. Rădulescu, George Bariţiu) sunt formulate concomitent cu aprinse profesiuni de credinţă, romantice (Cezar Bolliac); meditaţii pe teme caracteristic preromantice - ruine, morminte, nestatornicia soartei etc. - stau alături de balade sepulcrale şi gotice (D. Bolintineanu) şi de fabule în felul lui La Fontaine (Grigore Alexandrescu, Anton Pann); o nuvelistică de tipul epicului obiectiv ("Alexandru Lăpuşneanu") se învecinează cronologic cu bizara proză a lui Asachi, combinaţie de fantezie ariostescă şi reminiscenţe de cronică [...]. Romantismul paşoptist nu cunoaşte nici anarhia sensibilităţii, nici dereglarea simţurilor, nu explorează zonele abisale ale conştiinţei şi pare puţin tentat de metafizică. În schimb, sunt puternic afirmate militantismul naţional, patosul cetăţenesc, fervoarea slujirii idealului politic. Unele teme caracteristice, cum ar fi "fortuna labilis" sau idealizarea petrarchistă a iubitei sau "ruinele" devin pretexte de comentariu patriotic şi prozelitism naţional. Sentimentul dureros al frustraţiei, al

ruperii punților, al instalării în solitudine e temperat de responsabilitatea pentru soarta națiunii.

Dialectica între "solitar" și "solidar" înclină astfel spre termenul din urmă, căci dincolo de lacrimi, dezesperare și "mal du siecle" răzbate voința de a găsi o conciliere între spirit și istorie, sforțarea dea preface realul după normele idealului. (P. Cornea, *op. cit.*)

PERSOANĂ NARATIVĂ (< lat. *persona*, persoană) Ca și timpul, reprezintă o transpunere a categoriei gramaticale în structura narativă. Utilizarea ei variată conduce la delimitarea mai multor perspective și presupune schițarea unei tipologii a textelor narative. În mod tradițional, nararea se face la *persoana a III-a*, care este obiectivă și indică absența - ca personaj - a autorului din text. Este des întâlnită în nuvela și romanul tradițional:

"La aceste cuvinte, obrazurile celorlalți monahi s-au întors luminate de zâmbet către tovarășul lor. Kesarion cuprinse și sărută mâna uscată a aschetului. Acea mână i se ridică pe lângă tâmplă, mângâindu-i fruntea. Bătrânul își întoarse fruntea către copii. Aceștia se închinară și se retraseră. "

(M. Sadoveanu, *Creanga de aur*)

Utilizarea *persoanei întâi* imprimă în schimb textului un caracter personal, subiectiv, conducând la identitatea între planul naratorului și cel al personajului. Este des întâlnită în proza modernă, analitică, și presupune construirea unui timp subiectiv, cel mai adesea al rememorării:

"Ne luasem din dragoste, săraci amândoi, după rendez-vous-uri din ce în ce mai dese pe sălile universității și după lungi plimbări pe jos, prin toate cartierele pavate cu asfalt ale Capitalei, care erau și cele mai singuratice, pe atunci. "

(Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*)

PERSONAJ (< fr. *personnage*, lat. *persona*, mască de teatru, actor, rol, persoană, caracter, personalitate, demnitate, funcție) Tradițional, reprezintă o individualitate concepută după modelul realității sau ca rod al imaginației, care apare în opera epică sau dramatică, integrată în sistemul de interacțiuni al textului prin intermediul limbajului.

Modalitățile de realizare/caracterizare a personajului sunt directe (caracterizarea făcută de autor, de celelalte personaje, autocaracterizarea) și indirecte (caracterizare prin atitudini, gesturi, comportament, limbaj).

În viziuni moderne (structuraliste sau formaliste), personajul este un element structural al formelor epice și dramatice, alături de spațialitate, temporalitate și acțiune. Poate fi definit din mai multe perspective: *morală* (raportul dintre om și el însuși), *sociologică* (raportul om / societate), *ontică* (raportul om / univers), *estetică* (raportul realitate / convenție literară).

Sub raportul devenirii istorice a personajului în opera literară, pot fi surprinse câteva *forme distincte*:

- ***personajul aristotelic*** (caracterizat prin unitate, logică, adecvare, verosimilitate și coerența atitudinii);
- ***personajul medieval***, non-aristotelic (schematizat, în sensul că reprezintă mai puțină individualizare și mai multe reprezentări particulare ale unor valori umane);
- ***personajul clasic*** (mai curând un caracter, construit pe o dominantă psihică sau morală: avariție, ipohondrie, mizantropie...*)*;
- ***personajul romantic*** (dominat de pasiuni și imaginație, cu însușiri excepționale, potențate în antiteză cu alte personaje);
- ***personajul realist*** (erou tipic, cu o puternică determinare socială);
- ***personajul naturalist*** (caz, condiționat biologic - ereditate - sau patologic).

În literatura modernă, personajele tind să-şi piardă această coerenţă, să trăiască un conflict între esenţă şi mască (L. Pirandello), să devină *generice* (expresionism) sau *simbolice*.

Tipologia personajelor are în vedere mai multe criterii:

(1) în funcţie de gradul de raportare la realitate:

- ***personaj real*** (atestat istoric: Alexandru Lăpuşneanu, din nuvela omonimă a lui C. Negruzzi; scriitorul însuşi ca personaj: Nică din *Amintiri...* de I. Creangă, Allan din *Maitreyi* de M. Eliade; personaj care implică anumite date din viaţa autorului: Titu Herdelea, din romanele *Ion* şi *Răscoala* de L. Rebreanu);
- ***personaj fictiv*** (Dinu Păturică, *din Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon, Ştefan Gheorghidiu, *din Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu, Felix Sima, din Enigma Otiliei, de G. Călinescu etc.,), galerie din care mai fac parte şi *personajul parodic* (Don Quijote, din *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes), *personajul alegoric* (animalele din *Istoria ieroglifică*, de Dimitrie Cantemir), *personajele fabuloase* (din basme) sau *personajele marionetă* (în teatrul absurd: Ibsen, Eugen Ionescu etc.);

(2) ***în funcţie de gradul de proiecţie a autorului în personajul fictiv, acesta poate fi:***

- ***proiecţie*** prin care autorul îşi exprimă ideile, trăirile (Toma Nour, din *Geniu-pustiu* de M. Eminescu);
- ***dedublare*** – personaje diferite dar care reprezintă câte un aspect dintre altele posibile ale autorului (Ilie şi Niculaie Moromete, din *Moromeţii* de Marin Preda);
- ***sublimare*** - cu rol compensator pentru autor (Felix Sima, din *Enigma Otiliei* de G. Călinescu);
- ***antiteză*** – personaj condamnat de autor (Dinu Păturică, din *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon);
- ***individualitate proprie*** (Mara, eroina romanului omonim de Ioan Slavici);

(3) *în funcţie de locul ocupat în spaţiul acţiunii:*

- **personaj** *principal*;
- **personaj** ***secundar***;
- **personaj** ***episodic*** (spre exemplu, personajul principal al nuvelei *Alexandru Lăpuşneanu* de C. Negruzzi este domnitorul numit încă din titlu, personaje secundare: domniţa Ruxanda, vornicul Moţoc, personaje episodice: postelnicul Veveriţă, spătarul Spancioc, Stroici, mitropolitul Teofan etc.);

(4) ***în funcţie de amploarea construcţiei:***

- **personaj** ***complex*** sau "rotund" (E. M. Forster) – Victor Petrini, din *Cel mai iubit dintre pământeni*, de Marin Preda;
- **personaj** ***unilateral*** sau "plat" (Dinu Păturică, din *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon, Stănică Raţiu *din Enigma Otiliei* de G. Călinescu);

(5) ***în funcţie de semnificaţia etică:***

- **personaj** ***pozitiv***
- **personaj** ***negativ*** (haiducul Toma / boierul Manea din balada populară *Toma Alimoş*);

(6) ***în funcţie de modul cum se constituie şi evoluează:***

- **personaj** ***individual*** (cele citate mai sus);
- **personaj** ***colectiv*** (corul – în teatrul antic; grupul – tovarăşii lui Harap-Alb din povestea lui Ion Creangă; masa – ţăranii insurgenţi din *Răscoala* de L. Rebreanu);
- **personaj** ***cinetic*** (Gulliver, Don Quijote);

(7) ***în funcţie de îmbinarea dintre criteriile sociale şi cele uman-caracterologice:***

- ***tipuri general-umane*** - concepute ca exponenţi ai anumitor categorii umane sau sociale, având trăsături tipic-colective, personaje care reprezintă situaţii sau profesii (tiranul, călăul, detectivul, funcţionarul, intelectualul), poziţii sociale (fata bătrână, văduva, gentlemenul), infirmităţi sau vicii (cartoforul, orbul, cocoşatul, somnambulul), tipuri de naţiuni (evreul, turcul, grecul);
- ***tipuri legendare, supranaturale*** – imaginare (dracul, magul, vampirul, lykantropul), de origine biblică (Iona, Iuda,

Abel, Cain), mitologice (Ulysse, Prometeu, Oedip...) sau istorice (Cidul, Cleopatra...);

(8) ***în funcţie de criteriul funcţional, Claude Bremond introduce noţiunea de ROL, distingând***

- **pacientul** (beneficiar, victimă);
- **agentul** (involuntar, voluntar);
- **influenţatorul** (informator, tăinuitor, seducător, interdictor, sfătuitor, intimidator, obligator);
- **amelioratorul;**
- **degradatorul;**
- **dobânditorul.**

Literatura fantastică operează cu o clasificare proprie a personajelor:

- ***personaj iniţiator*** (favorizează intruziunea fantasticului în planul realităţii);
- ***personaj experimentator*** (eroul care consumă, la nivel strict individual, experienţa supranaturală);
- ***personaj spectator*** (aparţine lumii reale, nu intră sub incidenţa fantasticului, ezită să considere acţiunea ca supranaturală).

PERSONIFICARE (< fr. *personnification*) Numită în tratatele mai vechi şi **PROZOPOPEE**, este figura de stil prin care se atribuie însuşiri sau manifestări omeneşti fiinţelor necuvântătoare, obiectelor, fenomenelor naturii, ideilor abstracte. Este folosită în poezie precum şi în basme, fabule, balade etc.:

Doar izvoarele suspină,
Pe când codrul negru tace;
Dorm şi florile-n grădină –
Dormi în pace!
(M. Eminescu, *Somnoroase păsărele*)

Cucu-ntreabă: - "Unde-i sora
Viselor noastre de vară ?" ...
(M. Eminescu, *Freamăt de codru*)

De vecii, flăcăul soare
Umblă-n hău să se însoare
Şi o caută prin lume
Cu inel, să se cunune. (T. Arghezi, *Noaptea*)

Iar timpul îşi întinde leneş clipele
Şi aţipeşte între flori de mac. (L. Blaga, *Vară*)

Şi mergând ea mai departe numai iaca ce vede o fântână mâlită şi părăsită. Fântâna atunci zice:
- *Fată frumoasă şi harnică, îngrijeşte-mă că ţi-oi prinde şi eu bine vrodată.* (Ion Creangă, *Fata babei şi fata moşneagului*)

Gutuile îngălbenesc de spaimă, privind pe sora lor mai mare, Luna, care-a albit de groază pe marginea prăpastiei. Bostanii au cozi fudule, râd pe-nfundate de fratele lor, Soarele, că-i berc. Nucii cu miros amar se-ntreabă de unde li s-a tras atâta mâhnire frunzelor... (Ionel Teodoreanu, *Basmul toamnei*)

PICIOR METRIC (< lat. *petiolus*) Reprezintă o unitate de ritm, alcătuită dintr-un grup de două, trei sau patru silabe, unele accentuate şi altele nu, care se repetă în mod regulat într-un vers, asigurând cadenţa sau ritmul acestuia (exemple: troheul, iambul, peonul, dactilul, amfibrahul, anapestul, a căror distribuţie în vers constituie ritmul trohaic, iambic, peonic ş. a. m. d.).

PICTOPOEZIE Procedeu prezent în poezia modernă, avangardistă sau postmodernă, având ca explicaţie incapacitatea poeziei canonice de a reda psihologia omului modern dar şi dorinţa poeţilor de a inova modalitatea de exprimare a ideilor. Pictopoezia se situează la *interferenţa limbajelor artistice (arta cuvântului şi grafica) şi are la bază redarea unor idei prin intermediul unor desene simbolice.*

A fost cultivată, dar nu cu fervoarea unei preocupări în sine, de J. L. Borges, Victor Brauner, Ilarie Voronca.

POEM EROIC (< fr. *poeme* < lat. *poema* < gr. *poiima*, cf. *poienin*, a crea, a face) Specie a genului epic, în versuri, mai amplă decât balada, care evocă fapte istorice sau legendare atribuite unui erou cu trăsături excepționale, care se detașează de alte personaje sau pe care le domină.

Trăsături:

- acțiune amplă, bine realizată compozițional, generată de o intrigă complexă, fundamentată istoric, mitic, filosofic etc.;
- personaje numeroase, dintre care se detașează eroul cu trăsături excepționale;
- recursul la percepția supranaturală a evenimentelor;
- elementele epice se îmbină cu cele aparținând genului liric.

Clasificare, după conținut: eroic, istoric, didactic.

Opere reprezentative: *Cântecul Nibelungilor*, *Cântecul lui Rolland*, *Cîntec despre oastea lui Igor* – în literatura universală și *Aprodul Purice* de C. Negruzzi, *Dumbrava Roșie* de V. Alecsandri în literatura română.

POETICĂ (< fr. *poetique* < lat. *poetica* < gr. *poietiki*) Terme ıl are o dublă accepție:

1. Ca tratat sau text care cuprinde reguli, principii și norme ale artei literare valabile pentru opera unui autor sau o epocă literară, termenul se suprapune peste cel de ***artă poetică*** (v. termenul).

2. În sintagma ***poetică modernă***, conceptul denumește o știință interdisciplinară care s-a dezvoltat în perioada de după primul război mondial, dar s-a impus după cel de-al doilea, la granița dintre lingvistică și critică literară, fiind de fapt o fază modernă a criticii de limbaj.

POPORANISM (deriv. de la *popor*) Mișcare ideologică și literară de la începutul secolului al XX-lea, apărută ca ecou al acutei problematici țărănești din epocă și legată de activitatea revistei *V. ıța Românească* (fondată la Iași, 1 martie 1906, de C. Stere, Paul Bujor și Garabet Ibrăileanu) în perioada 1906-1908. Vizează aspectele

criticabile ale vieții sociale legate de țărănime și propune o doctrină inspirată din realitatea crudă, axată pe modificări, reforme politice, acțiuni culturale de amploare, în virtutea datoriei de conștiință a intelectualilor față de țărani și a filosofiei romantice a structurilor sociale și morale echitabile.

Ideologul curentului este C. Stere, care îl și definește mai mult ca "sentiment general și atmosferă intelectuală decât o doctrină", fiindu-i caracteristice "iubirea nemărginită pentru popor, apărarea devotată a intereselor lui, ridicarea lui".

În plan literar, mișcarea este susținută de criticul Garabet Ibrăileanu, care, în articolul programatic *Către cititori*, relansează conceptul de *specific național*, preluat de la scriitorii patruzecioptiști, Titu Maiorescu și Mihai Eminescu, pe care îl consideră nu o idee patriotică "ci una estetică... E vorba de originalitatea unei literaturi." Poporanismul nu angajează o literatură definită iar estetica sa este, în fond, una realistă: acceptarea principiului determinismului (social, moral, psihologic) în artă; orientarea spre formele literaturii inspirate din mediul rural, cu fixarea unui loc privilegiat al țăranului zugrăvit "așa cum este, mizer și dezarmat" (M. Ralea) și tratat cu simpatie și înțelegere; rezerva explicită față de oraș etc.

Reprezentanți: I. Slavici, G. Coșbuc, O. Goga, Gala Galaction, P. Cerna, I. Al. Brătescu-Voinești, I. Agârbiceanu, M. Sadoveanu, C. Hogaș – în măsura în care au cultivat atitudini poporaniste în operele lor și J. Bart (*Datorii uitate*) sau Spiridon Popescu (*Moș Gheorghe*) ca scriitori fideli, "de școală". După război, G. Ibrăileanu constată că doctrina poporanistă a expirat, că "literatura și-a creat alte cadre, mai largi" iar *Viața Românească* va căpăta o altă orientare.

POSTMODERNISM Noțiunea de *epocă postmodernă* a fost teoretizată mai întâi de istoricul englez A. Toynbee și se raporta la perioada de după 1870. Ulterior, termenul *postmodernism* este utilizat aproape exclusiv în critica arhitecturală, iar în cursul anilor 1970-1980 devine internațional.

Postmodernismul este mai mult decât o mișcare literară, este

un fenomen social şi cultural, cu o hermeneutică filosofică atribuită lui Heidegger. *Estetica postmodernă neagă totalitatea, coerenţa, expresia, originalitatea, sensul, libertatea, creativitatea şi susţine discontinuitatea, fragmentarul, diversitatea, hazardul, contextualitatea, parodia.* Prefixul *post-* are o denotaţie temporală de succesiune, care ar implica postmodernismului o nuanţă de continuitate cu modernismul, dar în definire se operează mai curând cu opoziţia faţă de acesta.

Evidenţiate cu precădere în lirică, trăsăturile fundamentale ale aceste mişcări sunt:

- impuritatea, eterogenitatea şi fuziunea artelor;
- pluralitatea stilistică;
- importanţa acordată cotidianului şi bucuria jocului cu cuvintele;
- acceptarea artificiului;

La nivelul epicului, pot fi consemnate mai multe tehnici predilecte: valoarea ontologică a perspectivismului narativ, dublarea sau multiplicarea formelor de incipit, de final sau a acţiunilor, apelul la un autor manipulator, autoironic, implicarea cititorului, care devine chiar personaj (I. Calvino, *Într-o seară de iarnă, un călător*), autoref enţialitatea ca mijloc de dramatizare (Borges, *Ruinele circulare*).

Reprezentanţi: Garcia Marquez, Julio Cortazar, Carlos Fuentes (America latină); Italo Calvino, Umberto Eco (Italia); John Fowles, Iris Murdoch (Marea Britanie); Claude Simon, Michel Butor, A. Robbe-Grillet (Franţa).

Vorbind despre postmodernismul românesc – cu referire la generaţia '80, mai exact M. Cărtărescu, Ion Stratan, Lucian Vasiliu, Nichita Danilov ş. a. – criticul Eugen Simion accentuează existenţa unui nou pact cu realul, într-o *"poezie de tip biografic, care recuperează stilurile poetice vechi prin parafrază, parodie sau citare directă"* şi intertextualitate, *"într-un limbaj ce valorifică prozaismul şi formele oralităţii".* (E. Simion, *Scriitori români de azi*), în timp ce Nicolae Manolescu (*Teme*) descoperă în noua generaţie poetică *"spirit integrator şi toleranţă".* O prezentare interesantă îi aparţine

lui Mircea Cărtărescu (*Postmodernismul*), care identifică acest curent cu o poezie a vorbirii, în care *"elementul cel mai căutat este concreteţea, obţinută atât în reflectant (modificări permanente de registru în discurs) cât mai ales în reflectat, adică în imaginea lumii"*, ajungând să nu mai fie interesat de strălucirile textului, ci de o ***poetică a texistenţei***, în măsură să unească textul cu viaţa însăşi: *"Vreau să înţeleg lumea şi literatura pe care le locuiesc pentru a putea locui în ele".*

Exemplu:

Toamnă cu lună
când porţi peste pulovăr o niciodată căptuşită cu totdeauna
când ştii că ai mai iubit şi ai să mai iubeşti
printre taxiuri nefireşti.

Toamnă cu lună
când cabinele de telefon scânteiază
când ştii că nimic nu durează
când până şi vitrinele graseiază
şi vocea le tremură, şi serviciile de porţelan se fac zob.

Toamnă de sticlă
când magnetofoanele se fac zob
când mixerele de plastic pălesc
când aspiratorul asudă rece
când trusa de şurubelniţe hohoteşte
când maşina de spălat cu ochiul rotund
şi coniacul cu patru stele
se-ngălbenesc şi cad de pe ramura minţii mele
şi toamna de vermut se crede tânără uneori...

(M. Cărtărescu, *Toamnă cu lună anii '60*)

POVESTIRE (slav. *povesti*) Într-o accepţie largă, termenul se confundă cu **NARAŢIUNEA**, plecându-se de la identitatea de sens: *a povesti – a nara (v. termenul).*

Ca specie literară, se defineşte drept o naraţiune subiectivizată (relatarea fiind făcută din unghiul povestitorului care participă sau doar asistă la acţiune) care surprinde un singur fapt epic. Având dimensiuni mai restrânse decât nuvela, dar mai extinse decât ale schiţei, povestirea presupune, prin implicarea personală a naratorului în faptele relatate, interes faţă de situaţia narativă (şi nu faţă de personaj), de unde derivă caracterul ei etic, exemplar, precum şi o construcţie a subiectului mai puţin riguroasă şi o desfăşurare a acţiunii mai puţin tensionată.

Clasificare: după forma discursului - *în versuri* sau *în proză*; după destinaţie şi conţinut – *fantastică, filosofică, psihologică, socială, satirică* etc.

Reprezentanţi: E. A. Poe, *Povestiri ale grotescului şi arabescului*; G. Flaubert, *Trei povestiri*; A. Daudet, *Povestiri din moara mea*; E. Zola, *Povestiri pentru Ninon*; I. Turgheniev, *Povestirile unui vânător*; N. Gogol, *Serile în cătunul de lângă Dikanka* – în literatura universală şi, în literatura română: M. Sadoveanu, *Povestiri, Hanu Ancuţei*; V. Voiculescu, *Pescarul Amin* etc.

PROLETCULTISM (< rus. *proletkul'tovşcina*) Termenul apare în sintagme de tipul **literatură/atitudine proletcultistă** şi exprimă intenţia de subordonare a esteticului faţă de criteriul politic, la nivelul operei literare sau artistice.

Apare în fosta Uniune Sovietică, după Revoluţia din Octombrie, ca mişcare de respingere a tradiţiilor şi de realizare a unei culturi pur proletare, iar în literatura română se manifestă după 1948, cu funcţii propagandistice. Sub pretextul cultivării unei "literaturi pentru mase", expresie a unui "realism socialist" susţinut de ideologia vremii, creaţiile devin simple vehicule ale instaurării comunismului. În poezie, liricul lasă loc unor epicizări excesive, evidenţiind comportamente sociale şi politice cu intenţia de a le transforma în modele (Dan Deşliu – *Lazăr de la Rusca*, A. Toma –*Silvester Andrei salvează abatajul*). Proza este simplificată şi adusă la forma unui schematism maniheist, neverosimil (Ion Călugăru, *Oţel şi pâine*, Dumitru Mircea, *Pâine albă*, Mihail Sadoveanu, *Mitrea Cocor*).

Reprezentanţi: D. Mircea, I. Călugăru, Mihai Beniuc, Victor Eftimiu etc.

PSALM (< gr. *psalmos*) Compunere poetică biblică, cu accent de slavă, cântec; 151 de cântări (în ebraică având formă fixă, organizată în versete, traduse ca atare în Psaltirile româneşti) dedicate lui Dumnezeu, în Vechiul Testament, de David şi de Solomon. Creaţia se defineşte printr-un lirism bine articulat (dens în metafore, simboluri).

Specia este folosită frecvent, cu o semnificaţie şi finalitate asemănătoare sau deturnate, şi în poezia modernă, în general meditaţii filosofice sau morale: T. Arghezi (*Psalm*), L. Blaga (*Psalm*), Al. Macedonski (*Psalmi moderni*).

Exemplu:

III
Iertare

Iertare ! Sunt ca orice om:
M-am îndoit de-a ta putere,
Am râs de sfintele mistere
Ce sunt în fiecare-atom...
Iertare ! Sunt ca orice om.
Sunt ticălosul peste care
Dacă se lasă o-ntristare
De toţi se crede prigonit,
Dar, Doamne, nu m-ai părăsit...

Sunt om ca orice om – iertare.

(Al. Macedonski, *Psalmi moderni*)

PROLOG (<fr. *prologue* < lat. *prologus*, gr. *prologos*, vorbire înainte) Preambul explicativ, caracteristic, iniţial, teatrului dramatic, reluat ulterior şi de creaţiile epice.

Conceput sub formă de dialog apoi de monolog, în teatrul grec (Sofocle, Euripide) şi latin (Plaut, Terenţiu) avea rolul de a expune subiectul şi de a avertiza spectatorii asupra caracterelor

personajelor. În cadrul operei epice, funcția estetică a prologului este de a genera atmosfera povestirii și de a lansa ipoteze asupra problematicii abordate, incitând astfel imaginația lectorului.

Apare în baladă (*Corbea*), povestire (M. Sadoveanu, *Hanu Ancuței*), nuvelă (V. Voiculescu, *Lostrița*), roman (N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*; M. Sadoveanu, *Șoimii*).

PROVERB (< fr. *proverbe* < lat. *proverbium*, maximă, dicton) Creație folclorică în care se reflectă, într-o exprimare concisă, sugestivă, frecvent metaforică, o experiență de viață, o învățătură dobândită o dată cu trecerea timpului.

Apare frecvent în operele scriitorilor consacrați, ca marcă a oralității stilului (ex.: Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*). Corespund, prin încărcătura filosofică și profilul artistic, maximelor, aforismelor, sentențiilor din literatura cultă:

Pasărea care cântă de dimineață după-amiaza o mănâncă uliul. (anonim)

Buturuga mică răstoarnă carul mare. (anonim)

Ajunge o măciucă la un car cu oale.

PROZODIE (< fr. *prosodie*) Sinonim cu **METRICĂ**, termenul numește o ramură a poeticii care se ocupă cu studiul versificației (vers, strofă, tipuri de strofă, măsură, ritm, rimă etc.).

Q

QUIPROQUO (< lat. *quid pro quo*, un lucru pentru alt lucru) Procedeu dramatic folosit frecvent în comedii, vodeviluri, farse și care constă în confundarea identității unui personaj, de unde derivă o serie de situații confuze și încurcături, care susțin o derulare alertă, impetuoasă, uneori neașteptată, a intrigii, precum și verva comică a operei. Acest procedeu apare frecvent în comediile lui I. L. Caragiale: *O scrisoare Pierdută, O noapte furtunoasă, D-ale carnavalului, Conu Leonida față cu reacțiunea*.

R

REALISM (<fr. *realisme*) Termenul are o dublă accepție: în sens larg, elementele realiste se întâlnesc în operele literare din toate timpurile, pentru că se raportează la realitate. În sens restrâns, realismul este un curent literar și artistic care a apărut în secolul al XIX-lea, în contextul istoric al revoluției industriale și filosofic al dezvoltării pozitivismului (A. Compte), continuând în forme specifice până astăzi.

Aflându-și identitatea în mai multe articole programatice ale vremii (Balzac, *Prefața* la *Comedia umană*, 1842, Champfleury, *Realismul*, 1857) curentul se opune clasicismului, prin abundența detaliilor concrete, înțelesul diferit acordat noțiunii de tipic, instalarea în real și prin explorarea adâncă a socialului, dar interferează cu acesta la nivelul năzuinței către tipicitate, al sobrietății, al simțului măsurii și al obiectivității, al ororii declarate față de patos și efuziuni lirice. De aceleași raporturi complexe se poate vorbi și în ceea ce privește afinitățile cu romantismul. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, realismul a fost contemporan cu epoca de înflorire a romantismului, încât în operele unor scriitori precum Stendhal, Balzac, Dickens, Gogol elementele interferează. De altfel, prin interesul pentru concretul istoric, pentru social sau pentru culoarea de epocă, romantismul a pregătit realismul, care însă diferă prin mijloacele specifice de investigare a realității, excluzând sau marginalizând subiectivismul, sentimentalismul, confesiunea și idealizarea figurilor.

Scriitorii realiști se îndreaptă către viața socială, prezentând omul în legătură cu societatea, ca un produs al mediului în care trăiește. Astfel, Balzac afirma că romancierul trebuie să fie secretarul acelui *"istoric, care e societatea însăși"*, iar Stendhal evidenția necesitatea obiectivității și a imparțialității scriitorilor: *"Romanul este o oglindă purtată de-a lungul unui drum. Câteodată ea reflectă cerul albastru, altădată noroiul din băltoacele de la picioarele dumneavoastră. Vreți să acuzați de imoralitate omul care poartă oglinda? Acuzați mai bine drumul pe care se află*

băltoacele sau, mai bine, inspectorul de drumuri care permite ca apa să se adune şi băltoacele să se formeze".

O altă diferenţiere a realismului faţă de romantism dar şi de clasicism ţine de **verosimilitatea tipurilor** create, curentul fundamentându-şi teoria caracterelor pe baza descoperirilor din ştiinţele fizice şi naturale, punând în relief elementele semnificative ale realităţii. Din acest punct de vedere, esteticianul Georg Lukacs considera: "*Categoria centrală, criteriul fundamental al concepţiei literare realiste este « tipul », mai precis acea sinteză specială care, atât în câmpul caracterelor, cât şi în acela al situaţiilor, uneşte organic genericul şi individualul. Tipul devine tip nu prin caracterul de medie şi nici chiar prin caracterul său individual, oricât de aprofundat, cât mai curând prin faptul că în el confluează şi se întemeiază toate momentele determinate din punct de vedere uman şi social, esenţiale unei perioade istorice*". Tipurile cultivate de realişti (arivistul, parvenitul, demagogul, orfanul etc.) provin din toate categoriile societăţii, au o puternică determinare socială, ca model uman se detaşează prin energie morală şi activism, iar mediul în care trăiesc devine relevant pentru caracter, încât prezenţa lor structurează o veritabilă "*comedie umană*", în măsură să concureze "*actele de stare civilă*" (Balzac). Susţinând un asemenea reţetar artistic, Cham eury insista: "*Perfectul realist trebuie să facă portretul fizic al unui individ, descrierea obiceiurilor sale, talia exactă a omului şi chiar greutatea sa*".

În acelaşi context, M. Popa distinge între operele concepute după o metodă realistă şi cele de tendinţă realistă: "*Distanţa de perspectivă este minimă între personajele secundare şi cele principale în cadrul unei opere realiste, toate personajele fiind obiective, ca într-un autentic examen ştiinţific, cum se întâmplă la Balzac, Zola sau Flaubert. În operele de tendinţă realistă personajul principal este, de obicei, nerealist, în sensul neverosimilităţii comportamentului şi filosofiei sale în timp ce personajele secundare, obiectualizate, sunt concepute distanţat, realist. George Sand, bunăoară, rămâne tributară unei concepţii sentimental romantice, dar va construi personaje secundare după metoda realistă*". (M. Popa, *Realismul*)

Un alt aspect definitoriu pentru realişti ţine de profilul stilistico-expresiv al operei, în ideea că deplasează accentul dinspre latura artistică spre cea ştiinţifică sau filosofică a creaţiei; scriitorul realist va încerca o rupere de normele scrisului convenţional calofil, recurgând la formele limbajului comun, pitoresc, necizelat.

Reprezentanţi: H. de Balzac (*Comedia umană*, integrând romane precum: *Eugenie Grandet, Moş Goriot, Verişoara Bette, Gobseck, Şuanii* etc.), Stendhal (*Roşu şi Negru, Mănăstirea din Parma, Armance*), G. Flaubert (*Madame Bovary*), Ch. Dickens (*Aventurile lui Oliver Twist, David Copperfield*), Emily Bronte (*La răscruce de vânturi*) N. Gogol (*Serile în cătunul de lângă Dikanka, Suflete moarte*), L. N. Tolstoi (*Război şi pace, Anna Karenina*), F. Dostoievski (*Crimă şi pedeapsă, Idiotul, Demonii, Fraţii Karamazov*) etc.

Depăşind limitele secolului al XIX-lea, realismul se perpetuează prin diversificarea gamei de soluţii artistice, apărând noi formule epice: ***realismul psihologic***, care reduce ponderea evenimentului exterior pentru a urmări consecinţele acestuia pe planul trăirilor interioare (Proust), ***realismul mitologic***, bazat pe corelaţia cu situaţii mitice în vederea surprinderii tiparului arhetipal manifestat în existenţa cotidiană (James Joice) ş. a.

În literatura română, realismul apara în epoca scriitorilor patruzecioptişti, prin ***fiziologiile*** lui M. Kogălniceanu şi C. Negruzzi, ajunge apoi la un stadiu deplin edificat datorită lui N. Filimon, cu romanul *Ciocoii vechi şi noi*, autorilor de nuvele de la sfârşitul secolului al XIX-lea (I. Slavici, *Novele din popor*, I. L. Caragiale, *O făclie de Paşte, În vreme de război* etc.) şi romancierului Duiliu Zamfirescu, creatorul primului roman-cronică românesc (*ciclul Comăneştenilor: Viaţa la ţară, Tănase Scatiu*) şi continuă, prin intermediul unor modalităţi mai complexe, care combină investigarea interiorităţii umane cu studiul relaţiilor sociale, în secolul al XX-lea: Liviu Rebreanu (*Ion, Răscoala, Pădurea spânzuraţilor*), George Călinescu (*Enigma Otiliei, Bietul Ioanide, Scrinul negru*), Marin Preda (*Moromeţii, Delirul, Cel mai iubit dintre pământeni*), Augustin Buzura (*Orgolii*) etc.

REFREN (< fr. *refrain*) Figură de stil care constă în repetarea unui vers sau a unei grupări de versuri la sfârşitul fiecărei strofe a unei poezii, pentru a accentua o idee, o emoţie sau pentru a asigura caracterul muzical-incantatoriu al discursului liric:

Dintre sute de catarge
Care lasă malurile,
Câte oare le vor sparge
***Vânturile, valurile**? (...)*

De-i goni fie norocul,
Fie idealurile,
Te urmează în tot locul
***Vânturile, valurile**.*
(M. Eminescu, *Dintre sute de catarge*)

Amurg de toamnă violet...
Doi plopi, în fund, apar în siluete:
- Apostoli în odăjdii violete –
Oraşul tot e violet.

Amurg de toamnă violet...
Pe drum e-o lume leneşă, cochetă:
Mulţimea toată pare violetă,
Oraşul tot e violet.

Amurg de toamnă violet...
Din turn, pe câmp, văd voievozi cu plete;
Străbunii trec în pâlcuri violete,
Oraşul tot e violet. (G. Bacovia, *Amurg violet*)

REPETIŢIE (< fr. *repetition* < lat. *repetitio*, repetare) Figură de stil care constă în folosirea de mai multe ori a unui cuvânt sau a unei sintagme, cu scopul de a accentua o idee, o emoţie s[au] o trăire. Apare frecvent în poezie, unde susţine calitatea muzical-incantatorie a versului, dar şi în operele epice, cu rol de a intensifica acţiunea şi de a dinamiza discursul:

Mircea însuşi mână-n luptă vijelia-ngrozitoare,
*Care **vine, vine, vine**, calcă totul în picioare;*
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângâiet
Îndulcind cu dor de moarte. (M. Eminescu, *Peste vârfuri*)

*Aurora **violetă***
Plouă rouă de culori –
Venus, plină de fiori,
*Pare-o vie **violetă**. (...)*

*Aurora **violetă***
Se pătează de culori –
Venus, pală de fiori,
*Pare-o stinsă **violetă**...* (G. Bacovia, *Matinală*)

Singur, singur, singur,
Într-un han, departe –
Doarme şi hangiul,
Străzile-s deşarte,
Singur, singur, singur... (G. Bacovia, *Rar*)

*Era de felul lui de dincoace de Olt, făcuse în tinereţe **de trei ori** avere şi **de trei ori** i-o măturase puhoiul năvălirilor străine. **De trei ori** îl jefuiseră turcii.* (G. Galaction, *La Vulturi!*)

REPLICĂ (< fr. *replique*, lat. *replicatio, replicare*, a îndoi, a întoarce, a replica)

1. Termenul apare mai întâi în genul oratoric, unde

desemnează un răspuns oral sau scris prin care se ripostează la intervenția unui interlocutor.

2. În opera dramatică, denumește intervenția unui personaj care dă un răspuns interlocutorului în cadrul dialogului. Reprezentarea scenică a operei dramatice impune de altfel realizarea dialogului în mare parte pe schimbul de replici, de care depind impresia de veridicitate și dinamica acțiunii.

3. Prin extensie, termenul poate fi întâlnit și în genul epic, atunci când intenția naratorului tinde să fie suprimată, sau chiar în cel liric (M. Eminescu, *Replici*).

REPORTAJ (< fr. *reportage*) Text publicistic destinat să informeze operativ asupra unor situații, evenimente reale, de coloratură socială sau culturală, și care se distinge prin dinamism și promptitudine.

Deși negat de unii cercetători, reprezintă și o specie literară hibridă, la limita dintre literatură și document, îmbinând calitățile stilului publicistic cu cele ale beletristicii. Spre deosebire de alte creații în proză, reportajul nu nu pune accent pe ficțiune ci pe faptul real, iar epicizarea acestuia se realizează printr-o percepție subiectivă, personalizarea semnificațiilor, construcția discursului, distribuirea pertinentă a modalităților de expunere (narațiune, descriere, dialog), limbajul expresiv.

În literatura română, **reportajul literar**, ca sinteză între gustul de senzațional, de insolit al ziaristului și firea de poet a autorului, este ilustrat de Geo Bogza (*Cartea Oltului, Priveliști și sentimente, Țara de piatră* etc).

Exemplu:

Când izvorăște din Hășmașul Mare, Oltul se află – ca întreaga planetă în prima zi – pe treapta de jos a scării care-l așteaptă să o suie. Ceea ce-i poartă numele există doar între cele două maluri, și încetează o dată cu ele, tot astfel cum stâncile încetează o dată cu muchiile lor. Oltul e o simplă realitate geologică (...). Ajungând la poalele muntelui și ieșind apoi în câmpie, el reia uriașa experiență pe care a făcut-o, când și-a adăugat regnului mineral încă unul, mai evoluat și mai mirific: un fir de iarbă, cu un alt destin al celor din jur... (Geo Bogza, *Cartea Oltului*)

RETROSPECTIVĂ (<fr. *retrospective*) Procedeu narativ prin care un moment anterior acțiunii (firului fabulativ) este adus în prezentul narațiunii. Retrospectiva se poate realiza prin *rememorare (anamnesis)* sau *evocare* de către un narator sau un personaj a unor evenimente, întâmplări din trecut. Prin retrospectivă se poate crea o imagine completă asupra unui personaj sau se poate motiva o acțiune a prezentului narativ.

Exemple: Marcel Proust (*În căutarea timpului pierdut*), Mihail Sadoveanu (*Baltagul*), Mircea Eliade (*Pe strada Mântuleasa*) etc.

RIMĂ (< fr. *rime*) Procedeu poetic care constă în identitatea sunetelor la sfârșitul unor versuri, începând cu ultima silabă accentuată. Criteriu esențial al structurării strofei și a versurilor, delimitând sfârșitul acestora, rima are, pe lângă funcția metrică, și una estetică, integrîndu-se în substanța poetică a discursului.

Din punctul de vedere al căderii accentului, rima poate fi **masculină** (cu un singur accent principal pe ultima silabă a versurilor) sau **feminină** (când accentul cade pe penultima silabă) iar în funcție de poziția în structura strofică a versurilor care rimează, se disting:

- **rima împerecheată** (rimează versurile 1-2 și 3-4):
  *De la Nistru pân' la **Tisa***
  *Tot Românul plânsu-mi-**s-a***
  *Că nu mai poate stră**bate***
  *De-atâta străină**tate**.* (M. Eminescu, *Doina*)

• **rima încrucişată** (1-3, 2-4):

*O paşnică tristeţe punea fără de **ştire***
*În orice coş de piepturi un suflet **nencăput**;*
*Lumina sta pe uliţi, râdea prin **cimitire**,*
*Dar se sfia să intre în casele de **lut** !* (V. Voiculescu, *Florii*)

• **rima îmbrăţişată** (1-4, 2-3):

*Ţărână – suntem toţi **ţărână**,*
E de prisos orice trufie...
Ce-a fost, în veci are să fie...
*Din nou nimic n-o să **rămână**.*
(Al. Macedonski, *Psalmi moderni*)

• **monorimă** (1-2-3-4):

Peste vârf de rămurele
*Trec în stoluri rându**nele**,*
*Ducând gândurile **mele***
*Şi norocul meu cu **ele**...* (M. Eminescu, *Ce te legeni...*).

În timp ce fragmentele lirice de mai sus exemplifică **rime simple**, există şi **rime complexe** care constau în îmbinarea meşteşugită a tipurilor consacrate şi denotă virtuozitatea / ingeniozitatea prozodică a creatorilor. Spre exemplu, M. Eminescu multiplică schema clasică a rimei îmbrăţişate, grefând simultan pe aceasta o rimă pereche, încât în sextina următoare rimează versurile 1-6, 2-5 şi 3-4:

*Tresărind scânteie **lacul***
*Şi se leagănă sub **soare**;*
*Eu, privindu-l din pă**dure**,*
*Las aleanul să mă **fure***
*Şi ascult de la ră**coare***
*Pitpa**lacul**.* (M. Eminescu, *Freamăt de codru*)

Efecte neaşteptate obţine şi George Coşbuc, un versificator desăvârşit, combinând rima încrucişată cu cea împerecheată: în balada *Paşa Hassan*, de exemplu, rimează versurile 1-4-5 şi 2-3-6:

*Pe vodă-l zăreşte călare tre**când***
*Prin şiruri, cu fulgeru-n **mână**.*
*În lături s-azvârle mulţimea pă**gână**,*
*Căci vodă o-mparte, cărare fă**când**.*
*Şi-n urmă-i se-ndeasă, cu vuiet cur**gând**,*
*Oştirea ro**mână**.* (G. Coşbuc, *Paşa Hassan*)

RITM (< fr. *rythme*) Succesiunea regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate dintr-un vers, care dă naştere unei armonii poetice.

În funcţie de unităţile metrice cel mai frecvent distribuite în lirica românească, se disting următoarele tipuri de ritm:

RITM TROHAIC – succesiune de **trohei** (picioare metrice bisilabice, în care prima silabă este accentuată iar a doua neaccentuată: /_ _), încât versul admite accentul de intensitate pe silabele cu număr impar: 1, 3, 5, 7...:

O fâşie nesfârşită
/ _ / _ / _ / _
Dintr-o pânză pare calea,
/ _ / _ / _ / _
Printre holde rătăcită,
/ _ / _ / _ / _
Toată culmea-i adormită,
/ _ / _ / _ / _
Toată valea.
/ _ / _ (G. Coşbuc, *În miezul verii*)

RITM IAMBIC – succesiune de **iambi** (picioare metrice bisilabice, în care accentul cade pe a doua silabă: _ /_), încât versul admite accentul de intensitate pe silabele cu număr par: 2, 4, 6, 8 ...:

Atinsă, struna tainic a sunat...
_ / _ / _ / / _ /
Şi Sân-Nicoară din icoane vechi
_ / _ / _ / _ / _ /
Rămâne mut cu deget ridicat
_ / _ / _ / _ / _ /
Şi cântecul tăcerii în urechi.
_ / _ / _ / _ / _ / (Ion Pillat, *Interior*)

RITM DACTILIC – Sucesiune de dactili (picioare metrice trisilabice, cu prima silabă accentuată iar celelate două neaccentuate: _ /_ _), astfel încât versul admite accentul de intensitate pe silabele 1, 4, 7, 10...:
Uns în deşert, ar privi peste umăr pădurea,
/ _ _ / _ _ / _ _ / _ _ / _
Praf de vechime cernută şi-ar lua de pe umăr.
/ _ _ / _ _ / _ _ / _ _ / _
(M. Ciobanu, *Cele ce sunt*, după I. Funeriu).

RITM AMFIBRAHIC – piciorul metric care se repetă este **amfibrahul**, picior metric trisilabic, cu silaba a doua accentuată (_ / _), încât versul admite accent de intensitate pe silabele 2, 5, 8, 11:
Ca robul ce cântă amar în robie,
_ / _ _ / _ _ / _ _ / _
Cu lanţul de braţe, cu aer duios,
_ / _ _ / _ _ / _ _ /
Ca râul ce geme de rea vijelie,
_ / _ _ / _ _ / _ _ / _
Pe patu-mi de moarte eu cânt dureros.
_ / _ _ / _ _ / _ _ /
(D. Bolintineanu, *O fată tânără pe patul morţii*)

RITM ANAPESTIC – piciorul metric care se repetă este **anapestul** (picior metric trisilabic, cu a treia silabă accentuată: _ _ /), versul admiţând accent de intensitate pe silabele 3, 6, 9, 12...:

Amintirile mele filtrau, aparent
_ _ / _ _ / _ _ / _ _ /
Liniştite: pluteau ca o umbră ciudată
_ _ / _ _ / _ _ / _ _ / _
Irizând un talaz mântuit de torent
_ _ / _ _ / _ _ / _ _ /.
(Şt. Aug. Doinaş, *Stanţe*, după I. Funeriu)

RITM CORIAMBIC – ritm obţinut prin îmbinarea unui troheu cu un iamb (/ _ _ /):
Stelele-n cer,
/ _ _ /
Deasupra mărilor,
Ard depărtărilor
Până ce pier. (M. Eminescu, *Stelele-n cer*)

RITM SPONDEIC – succesiunea a două silabe lungi (unitate metrică specifică versului latin) sau, în lirica românească, după unii specialişti, suita de două silabe accentuate consecutive:
Ei şoptesc, multe şi-ar spune ...
_ _ (/ /) _ _ / _
(M. Eminescu, *Călin...*)

ROMAN (< fr. *roman*) Specie a genului epic în proză, de dimensiuni ample, cu acţiune complexă şi intrigă complicată progresiv, desfăşurată pe mai multe planuri, la care participă un număr important de personaje, bine individualizate.

A fost atestat în Franţa, începând cu secolul al XII-lea, considerat ca literatură de divertisment. Dezvoltarea ulterioară a diversificat specia, fiecărei perioade literare fiindu-i specific un anumit tip de roman. Astfel, în Renaştere, s-a dezvoltat romanul alegoric, alături de cel picaresc şi de cel comic, în romantism – romanul de aventuri, sentimental şi epistolar iar în secolul al XIX-lea – realist, naturalist, eseistic, parabolic, existenţialist.

În perioada contemporană se tinde către estomparea granițelor dintre genuri, ceea ce permite romanului o diversificare a tehnicilor narative.

Clasificarea romanului include numeroase criterii:

(1) *după raportarea la temporalitate:* ***picaresc, eroic, istoric, contemporan, de anticipație***;

(2) *după cadrul social sau geografic în care se desfășoară acțiunea:* ***rural, urban, al provinciei, exotic***.

(3) *După amploarea epică se pot distinge:*

- ***romanul-frescă*** (surprinde o amplă imagine asupra societății dintr-o anumită perioadă istorică prin interferarea a numeroase planuri sociale și destine umane, urmărind totodată schimbările din conștiința socială și individuală, raporturile dintre om și viața socială; aduce în scenă numeroase personaje, ale căror destine sunt soluționate și are un caracter monumental și o construcție epică amplă: L. N. Tolstoi (*Război și pace*), M. Gorki (*Mama*), L. Rebreanu (*Răscoala*);
- ***romanul tip saga*** (surprinde o arie mai restrânsă din viața socială, putându-se desfășura pe o perioadă mai îndelungată, antrenând un număr mare de personaje secundare, în măsura în care acestea intră în contact cu membrii familiei din centrul romanului, a cărei evoluție constituie, de fapt, tematica întregului ciclu: J. Galsworthy (*Forsyte Saga*), Duiliu Zamfirescu (ciclul Comăneștenilor: *Viața la țară, Tănase Scatiu, În război, Îndreptări, Anna*);
- ***romanul fluviu sau romanul de tip ciclic*** (Roger Martin du Gard, *Les Thibault*, J. de Lacratelle, *Les Haut-Points*, Hortensia Papadat Bengescu – ciclul Hallipilor: *Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns, Rădăcini*).

(4) *După forma de organizare epică, se diferențiază:*

- ***romanul epistolar*** (Montesquieu, *Scrisori persane*);
- ***romanul jurnal***, care apelează la integrarea unor documente personale în creația epică pentru a-i da un plus de autenticitate; apar astfel narațiunea la persoana I și luciditatea în

analiza psihologică, preocuparea pentru stilul exact și anticalofilia: A. Gide (*Falsificatorii de bani*), Camil Petrescu (*Patul lui Procust*), M. Eliade (*Maitreyi*).

(5) Din punctul de vedere al raportului cu realitatea, distingem:

- ***romanul alegoric*** (realitatea este camuflată în spatele unor măști: D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*);
- ***romanul realist*** (care se vrea o copie fidelă a realității:Balzac, Stendhal, Flaubert; I. Slavici, L. Rebreanu, M. Preda);
- ***roman experimental*** ("felia de viață" este izolată din complexitatea realului și disecată în amănunțime iar naratorul este obiectiv, chiar rece: Zola, Maupassant);
- ***romanul parabolă*** (probleme general umane sunt surprinse într-o formă simbolică și particularizate prin soarta unui singur personaj sau a unei comunități: F. Kafka, *Procesul*, A. Camus, *Ciuma*);
- ***romanul comportamentist*** (presupune raportarea la realitatea obiectivă, încercând să surprindă reacția omului în fața unor probleme individuale și sociale, personajul fiind prezentat prin prisma comportamentului acestuia: E. Hemingway, *Adio, arme !*);
- ***roman fantastic*** (presupune apelul la o altă realitate, subiectivă);
- ***roman SF*** (H. G. Wells, *Omul invizibil*, S. Lem, *Solaris*).

(6) *După tehnica narativă care l-a consacrat,* romanul este: ***balzacian, sthendalian, proustian, gidian, tolstoian*** etc.

(7) *Din punctul de vedere al viziunii narative,* putem distinge între:

- ***romanul obiectiv*** (surprinde o întreagă societate, cel mai adesea la modul critic, omul fiind un produs al acesteia; perspectiva este lipsită de idealizare, naratorul asumându-și imparțialitatea, de aceea stilul este impersonal, rece, distanțat, incompatibil cu inflexiunile lirice; interesul este orientat către

detaliul social, ceea ce conferă cărții o importantă valoare documentară);

- *romanul idilic* (chiar dacă se raportează la realitate, aceasta este redată într-un mod deformat; implicarea naratorului este evidentă, fragmentele narative alternând cu cele de adevărate izbucniri lirice);
- *romanul subiectiv* (perspectiva narativă este direcționată spre exploatarea zonelor adânci ale psihicului și desprinderea unor sensuri filozofice privind destinul uman).

Numit generic și ***roman "de analiză"***, romanul subiectiv poate fi: *de analiză a proceselor psihice conștiente*, care are o tradiție veche în literatura franceză, prin Benjamin Constant (*Adolphe*) și P. Bourget (*Discipolul*) și în care analiza psihologică urmărește desfășurarea logică a stărilor sufletești, evoluția lor cu motivarea cauzelor care le-au produs (G. Ibrăileanu, *Adela*), de analiză a subconștientului (al cărui precursor este socotit Dostoievski; dominantă în aceste romane este surprinderea unor individualități psihice care, în complexitatea trăirilor lor, nu pot fi urmărite cu mijloacele logicii și ale rațiunii; eroii sunt stăpâniți de stări psihice incerte, mânați de impulsuri contradictorii, de obsesii și trăiesc conflicte de conștiință sau drame morale puternice: L. Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste...*) *și romane de autoanaliză*, în care investigația psihologică este îndreptată în sensul auto-observației unor stări psihice, urmărite de către narator la limita dintre conștient și subconștient iar procesul psihic dominant este memoria involuntară, afectivă (M. Proust, *În căutarea timpului pierdut*, Camil Petrescu, *Patul lui Procust*).

O altă clasificare, aparținând teoreticianului Wolfgang Kayser, disociază *romanul evenimențial* de romanul *personagial* și de cel *spațial* iar lista rămâne deschisă.

ROMANTISM (<fr. *romantisme*) Romantismul a fost definit inițial ca o mișcare literară și artistică europeană caracteristică

primei jumătăți a veacului al XIX-lea, apărută ca o reacție la rigiditatea clasicismului. Ulterior, s-a constatat că este vorba despre un curent destul de complex și de contradictoriu, care s-a extins și în țările americane, și s-a introdus distincția între **romantismul paseist, melancolic** (de tip chateaubriand) și cel **activ**, hugolian sau cel **revoluționar** (de tip Leopardi sau Gorki).

Studiindu-se romantismul ca mișcare artistică europeană, s-a ajuns la concluzia că se caracterizează prin puternice amprente naționale. În consecință, s-a vorbit de romantismul german, de cel francez, italian, englez, rus și chiar românesc, între care diferențele sunt de ordin calitativ, generate de moștenirea culturală anterioară. În acest sens, George Călinescu afirmă: *"Clasicism – romantism sunt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.* " (G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*) În ciuda diversității morfologice, există suficiente elemente care să realizeze o fizionomie proprie, originală și recognoscibilă a romantismului și din această cauză prezența curentului în literatură și arte, între anumite frontiere cronologice, ca o structură ideatică, tematică și stilistică este de netăgăduit. În linii mari, curentul s-a coagulat pe fondul unei **neaderențe la scara comună de valori, la tot ce era ordine prestabilită, al unui refuz al realului considerat imperfect, al unei aspirații spre regândirea lumii ca totalitate și spre reevaluarea omului în raport cu aceasta**. Față de lume, gestul oricărui romantic era de respingere, de opoziție clară, care trebuie înțeles ca tentativă de afirmare în absolut.

Coexistența romantismului cu cele trei revoluții burgheze (1789, 1830, 1848) are drept explicație atitudinea comună, de neacceptare a lumii, a unor gânditori, istorici sau artiști. Viziunea eliberatoare a *Sturm und Drang*-ului german, manifestată în plin iluminism, a dus la formarea unui **nou tip de sensibilitate și fantezie creatoare**, proprie preromantismului. Și în plan teoretic, Herder dăduse lovituri grele viziunii despre artă întemeiate pe un ideal estetic unic (idealul antic, reluat de clasicism). Schiller deschisese ciclul scrierilor sale estetice (pornind de la filosofia idealistă a lui Immanuel Kant și de la atitudinile ideologice ale lui Herder) iar

studiul *Asupra poeziei sentimentale* (1795-96), în care se stabilea o dualitate tipologică pentru artişti (geniul naiv al anticilor şi cel sentimental al contemporanilor, primul vorbind liber dinăuntrul naturii, celălalt tânjind după natura pe care a pierdut-o, în dezacord cu sine şi nefericit în experienţa umanului) este considerat astăzi un manifest timpuriu al romantismului. La puţin timp după publicarea acestei lucrări, fraţii August Wilhelm şi Friedrich Schlegel, reprezentanţi marcanţi ai grupului romantic de la Jena, aveau să adopte şi ei o tipologie asemănătoare în ceea ce priveşte raportul dintre antici şi moderni în domeniul creaţiei artistice. Apare distincţia între greci, care credeau în acordul şi armonia facultăţilor omeneşti, şi moderni, trăind **sentimentul acut al dezbinării interioare**. Fr. Schlegel accentua îndeosebi atributele **geniului**, libertatea şi universalitatea acestuia ("*Fiecare geniu e universal*" şi de *aceea "a avea geniu este starea naturală a omului*") dar se preocupa preponderent de **natura originală a artistului romantic, pe care o înfăţişa ca fiind însetată de cunoaştere şi de infinit şi apelând la imaginaţie.** Poezia era socotită drept un nobil efort către totalitate, deoarece reunea tot ce este recunoscut de spirit şi intuit de suflet şi fuziona într-un punct ideal cu celelalte arte. Modelele spre care se îndreptau erau mai întâi cele orientale (*Bhgavad-gita, Ramayana şi Hitopodeca*) unde găseau "*romantismul cel mai înalt*" şi literatura evului mediu, o sursă considerabilă de fapte eroice exemplare. Dintre dramaturgii Renaşterii târzii, Shakespeare şi Calderon erau deosebit de apreciaţi pentru libertatea dezinvoltă faţă de unităţile de timp şi spaţiu, dar şi faţă de dezideratul clasic al separaţiei genurilor, combinând strălucit tragicul şi comicul, liricul şi dramaticul. Fraţii Schlegel sunt cei care, în linii generale, definesc şi încetăţenesc termenii de *romantic*, dar şi de *artist, geniu* sau *spirit romantic* (terminologie preluată de Goethe sau Madame de Stael), devenind astfel primii teoreticieni ai acestui curent. Un alt merit al spaţiului cultural germanic în consacrarea curentului îi revine lui Novalis, cel care, prin creaţia sa ((*Imnuri către noapte*, romanul *Heinrich von Ofterdingen*), aflată sub pecetea idealismului lui Fichte, consacră **extazul mistic, meditaţia, oniricul şi spiritul de evaziune** ca

atitudini sau domenii ale artei literare.

În Franţa, Madame de Stael, prin operele *Despre literatură* (1800) şi apoi *Despre Germania* (1810) va contribui considerabil la răspândirea noilor idei prin faptul că recomanda autorilor francezi o literatură nouă, respingând dogmatismul clasicismului şi propunând modele nordice, în care observa **prezenţa insistentă a naturii, o melancolie de fond, un spirit meditativ precum şi propensiunea către supranatural**. De asemenea, cultura germană şi îndeosebi poezia erau considerate modelul perfect al liricii romantice. Ideile Doamnei de Stael au avut o influenţă deosebită mai ales în Italia, unde doctrina romantică avea să se constituie pe fondul unor lupte teoretice destul de aprige, în care se disting abatele Lodovico di Breme şi Giovani Berchet, editorul revistei *Il Conciliatore*. Generaţia acestora a introdus în romantismul european **dimensiunea activă, eroică**, având corespondent în literaturile est şi sud-est europene, de un **puternic colorit naţional**. Pentru Alessandro Manzoni, din generaţia următoare, romantismul avea semnificaţia unei întoarceri la viaţă, la izvoarele ei puternice pornite din specificul unei naţiuni, cu încălcarea principiilor clasice al imitaţiei (*mimesis*-ul aristotelic) şi al unităţilor dramatice şi **orientarea predilectă spre istorie sau spiritualitatea creştină.**

Şi în Franţa romantismul s-a impus destul de greu, iar Stendhal explica fenomenul în manifestul romantic publicat în 1823, *Racine şi Shakespeare*, în care îi acuza pe scriitorii francezi că nu îndrăznesc să depăşească o ierarhizare de valori depăşită. Această direcţie este continuată acerb de Victor Hugo care, deşi interesat şi de epică sau lirică, îşi îndreaptă atacurile în principal asupra dramaturgiei, în care libertatea creaţiei era considerată flagrant îngrădită. În prefaţa la drama *Cromwel*, poetul ilustra posibilităţile de aplicare a noilor principii estetice, demonstrând **necesitatea amestecului genurilor**, derivată din **necesitatea spiritului uman de a îmbina contrariile** şi din natura duală a omului. Shakespeare devenea modelul poeziei complete tocmai prin armonia contrariilor, prin alăturarea sublimului şi grotescului. Un alt "clasic" al romantismului francez este şi Francois-Rene de Chateaubriand, care

susţine **cultul eului, reveria melancolică şi sentimentul naturii şi al primitivismului exotic** prin prefaţa şi câteva texte din scrierea apologetică *Geniul creştinismului* (1802) şi introduce conceptul de "*mal du siecle*", preluat ulterior de poezia modernă, care exprimă ineditul receptării universului de către romantici, în încercarea de a concilia religia cu natura umană şi specificul sentimentului estetic.

Pentru popoarele din estul Europei, apariţia romantismului coincide cu mişcările de eliberare naţională. Astfel, la noi, programul *Daciei literare* (1840) a avut caracterul unui manifest în care Mihail Kogălniceanu fixa reperele unei literaturi naţionale care se mulau pe cele romantice. Spre exemplu, **natura, istoria şi folclorul** erau promovate ca surse fundamentale de inspiraţie pentru o literatură originală.

Reprezentanţi: A. de Lamartine *(Meditaţii poetice, Armonii poetice şi religioase, Reculegeri poetice)*, V. Hugo (drame istorice: *Cromwel, Hernani, Regele petrece, Ruy Blas*; proză: *Mizerabilii*; creaţii poetice: *Orientalele, Contemplaţiile. Legenda secolelor*), A. de Vigny (*Poeme antice şi moderne, Destinele*, drama *Chatterton*), A. de Musset (*Nopţile*), G. G. Byron (poemele *Pelerinajul lui Childe Harold, Corsarul, Cain*, meditaţia *Viziunea judecăţii* P. B. Shelley (*Prometeu descătuşat*), Novalis (*op. cit.*), G. Leopard. (*Cântece*), A. Manzoni (*Imnuri sacre*), A. S. Puşkin (*Prizonierul din Caucaz, Evgheni Oneghin*), M. Lermontov (*Demonul*), E. A. Poe (*Tamerlan, Corbul şi alte poeme*), H. Heine (*Intermezzo liric, Cartea cântecelor, Visul unei nopţi de vară*).

În operele scriitorilor români, elementele romantice dublează iniţial registrele artistice clasice sau chiar realiste, în operele unor scriitori precum C. Negruzzi (*Păcatele tinereţilor*), Gr. Alexandrescu (*Meditaţii, elegii, epistole satire şi fabule*), I. Heliade Rădulescu (*Meditaţii poetice*), V. Alecsandri (*Doine, lăcrămioare, mărgăritărele, Poezii populare ale românilor, Despot Vodă*), pentru a ajunge la apogeu în creaţia poetului naţional, ultimul mare romantic european, Mihai Eminescu.

ROMANŢĂ (< fr. *romance*) Specie a liricii confesive, sentimental erotică, uşor meditativă, nostalgică, transpusă pe melodie, având ca mărci exclamaţiile, tonalitatea tristă, suspinele, regretele etc. În spaţiul cultural european, acestei specii îi corespund **liedul** (Germania), **songul** (Anglia) **pesna** (Rusia). Reprezentanţi: M. Eminescu, C. Pavelescu, M. R. Paraschivescu.
Exemplu:

Vezi, rândunelele se duc,
Se scutur frunzele de nuc,
S-aşează bruma peste vii –
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii ?

O, vino iar în al meu braţ,
Să te privesc cu mult nesaţ,
Să razim dulce capul meu,
De sânul tău, de sânul tău ! (...)

Târzie toamnă e acum...
Se scutur frunzele pe drum,
Şi lanurile sunt pustii...
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii ?

(M. Eminescu, *De ce nu-mi vii*)

RONDEL (< fr. *rondel*, it. *rondello*) Apărut în literatura medievală franceză şi desemnând la origine un cântec şi un dans, rondelul este, în accepţie modernă, o poezie cu formă fixă, alcătuită din treisprezece versuri, grupate în trei catrene şi un vers independent. Primele două versuri sunt identice sau aproape identice cu versurile şapte şi opt, iar versul final coincide cu primul, versificaţia limitându-se numai la două rime.

Altfel spus, este o poezie având numai două rime şi un refren (de unul sau mai multe versuri, maximum opt) care deschide poezia şi care este reluat, parţial sau integral, la mijlocul şi la sfârşitul ei.

Reprezentanţi: Ch. D'Orleans, F. Villon, Cl. Marot, G. D'Annuzio – în literatura universală şi Al. Macedonski, în literatura română:

Rondelul plecărei

Am să mă călătoresc –
Sunt furat ca de ispite,
S-o voiesc, să n-o voiesc,
Spre ţinuturi negândite.

Vara este pe sfârşite;
Flori în suflet veştejesc.
Am să mă călătoresc,
Sunt furat ca de ispite.

Luminişuri strălucite
Viaţa mea o cuceresc.
Aripi tainice îmi cresc,
Aripi zilnic mai grăbite. –
Am să mă călătoresc.

(din vol. *Poema rondelurilor* de Al. Macedonski)

S

SATIRĂ (< fr. *satire*) Specie a liricii cetăţeneşti în care se ridiculizează sau se condamnă, într-un limbaj caustic, virulent, aspecte reprobabile ale caracterului uman sau sociale (moravuri, evenimente, concepţii). Atitudinea poetului este una critică, demascatoare, izvorâtă din tensiunea creată de antiteza dintre corupţia societăţii şi idealurile sale de viaţă, constituite în instanţă supremă, şi variază între ironie, sarcasm şi violenţă de limbaj.

În funcţie de "obiectul" supus ostracizării, satira poate fi *personală* (se referă la o persoană), *generală* sau *colectivă* (când este ridiculizată o categorie socială). Din punctul de vedere al convenţiei auctoriale, satira este *directă*, atunci când atacă direct moravuri, caractere, şi *indirectă*, când scriitorul, ironizându-se pe sine, ridiculizează, de fapt, tarele societăţii.

Reprezentanţi: Horaţiu (*Satire*), Juvenal (*Satire*), J. W. Goethe, Fr. Schiller (*Xeniile*), H. Heine, P. Ronsard – în literatura universală şi Gr. Alexandrescu (*Satiră. Duhului meu*), M. Eminescu (*Scrisorile*), Al. Vlahuţă, D. Anghel, Al. Macedonski, T. Arghezi – în literatura naţională.

Exemplu:

(...) Voi sunteţi urmaşii Romei? Nişte răi şi nişte fameni!
I-e ruşine omenirii să vă zică vouă oameni!
Şi această ciumă-n lume şi aceste creaturi
Nici ruşine n-au să ieie în smintitele lor guri
Gloria neamului nostru spre-a o face de ocară,
Îndrăznesc ca să rostească pân' şi numele tău, ţară! (...)

(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

SĂMĂNĂTORISM (deriv. de la *Sămănătorul*) Manifestare ideologică şi literară românească de la începutul secolului al XX-lea, fumdamentată în jurul revistei *Sămănătorul* (apărută la Bucureşti, în perioada 1901-1910, sub conducerea poeţilor Alexandru Vlahuţă şi George Coşbuc, iar din 1903 a savantului Nicolae Iorga, ideologul mişcării) şi propagată şi de alte reviste satelit: *Neamul românesc literar, Drum drept, Făt-Frumos, Luceafărul, Ramuri.*

Principiile programatice, susţinute inclusiv în creaţiile literare, sunt:

- cultivarea tradiţiei naţionale (a fondului sufletesc atemporal al ţăranului român);
- lupta pentru românism, legată de viziunea idilic-patriarhală asupra trecutului;
- idealizarea satului ca depozitar fidel al virtuţilor etnice;
- marcarea cu ostentaţie a contrastului sat / oraş, acesta din urmă fiind văzut ca spaţiu al degradării, al pervertirii umane etc.

În plan strict estetic, această "mişcare neoromantică, cu un pronunţat caracter paseist" nu aduce noutăţi, promovând o poezie

tributară liricii populare, o proză "la gura sobei", cu clişee, de un excesiv naţionalism, şi, la nivelul personajelor, tipologia dezrădăcinatului, pentru care plecarea din sat la oraş înseamnă anularea identităţii de sine.

Este o literatură care îşi propune să evoce "icoane din trecut, scene din viaţa la ţară, pilde şi învăţături sănătoase" (G. Coşbuc), asimilată apoi de literatura tradiţionalistă din perioada interbelică.

Reprezentanţi: George Coşbuc, Şt. O. Iosif, M. Sadoveanu (la începuturile creaţiei sale) dar şi D. Nanu, G. Tutoveanu, N. Dunăreanu, Ecaterina Pitiş, V. Pop, I. Gorun ş. a.

SCENĂ (< fr. *scene*, it. *scena*, lat. *scaena*, gr. *skene*, adăpost, refugiu)

1. Subdiviziune a unui act într-o piesă de teatru, marcată prin intrarea / ieşirea unui personaj, schimbarea decorului sau a timpului acţiunii.

2. Partea mai ridicată, ca un podium, a unei săli de teatru, pe care actorii îşi interpretează rolurile.

În istoria teatrului, există mai multe tipuri de scene: *orchestra* (în antichitate), scena etajată medievală, scena clasică (secolele XVII-XIX), scena circulară.

SCENĂ-NUCLEU Tehnică narativă întâlnită mai ales în romanele realiste, care constă în gruparea personajelor cu rol determinant în acţiune, având rol de anticipare a unor conflicte şi chiar a finalului. Uneori, astfel de scene-nucleu surprind stratificările sociale, poziţia personajelor în lumea pe care o reprezintă autorul.

Exemple: Liviu Rebreanu – *Ion* (scena iniţială a horei satului), *Pădurea spânzuraţilor* (întâlnirea de la popotă), George Călinesacu – *Enigma Otiliei* (scena jocului de cărţi din salonul casei Giurgiuveanu), Marin Preda – *Moromeţii*, I (scena cinei în familie).

SCENETĂ (< fr. *saynete*, mică piesă bufă) Specie a genului dramatic, cu o acţiune comprimată, cu personaje puţine şi intrigă simplă. Descendenţa scenetei se regăseşte în creaţiile populare cu

caracter satiric, dar apare şi în dramaturgia modernă, unde interferează cu farsa şi vodevilul.

În literatura noastră, specia a fost cultivată mai ales în faza incipientă, de constituire a genului, în creaţia unor scriitori precum Vasile Alecsandri, Costache Caragiale şi Matei Millo şi a corespuns nevoilor momentului (prima jumătate a secolului al XIX-lea) de a educa gustul spectatorilor pentru teatrul în limba română.

SCHIŢĂ (de la *a schiţa* < it. *schizzare*) Specie a genului epic, de dimensiuni reduse, inspirată din realitatea imediată, cu o acţiune lineară, concisă, generată de o intrigă simplă, riguros orientată spre punct culminant şi deznodământ, limitată la un singur episod semnificativ din existenţa unuia sau a câtorva personaje. Eroii sunt, de obicei, tipici, prezentaţi schematic, uneori caricatural, într-un stil concis. Apare în secolul al XIX-lea, ca răspuns la nevoia de concizie impusă de dezvoltarea jurnalisticii.

Opere reprezentative în literatura universală: *Schiţe* de M. Twain, *Schiţele lui Boz* de Ch. Dickens, *Câştigătorul nu ia nimic* de E. Hemingway, *Cameleonul* de A. P. Cehov. În literatura noastră, specia a fost reprezentată de I. L. Caragiale, maestrul incontestabil al schiţei, care i-a creat şi o variantă, *momentul*, apropiat de sceneta din genul dramatic (*Momente şi schiţe*), apoi de E. Gârleanu (*Din lumea celor care nu cuvântă*), I. Al. Brătescu-Voineşti (*În lumea dreptăţii*), Tudor Arghezi (în vol. *Cartea cu jucării*), Ion Băieşu (*Sufereau împreună*).

SCRISOARE LITERARĂ (< *a scrie* < lat. *scribere*)

1. Specie a prozei memorialistice având o geneză individuală şi diferind stilistic în funcţie de autor. În conţinutul unor asemenea scrieri, se întâlnesc detalii care fixează un anumit spaţiu, o anumită epocă, un tip general-uman, devenind adesea adevărate schiţe de moravuri. Autori reprezentativi: Voltaire (*Scrisori filosofice*), R. M. Rilke (*Scrisori către un tânăr poet*), C. Negruzzi (*Negru pe alb*), I. Ghica (*Scrisori către Vasile Alecsandri*).

2. Modalitate de expunere a unor fapte, gânduri, sentimente

în structura unor romane, artificiu narativ sau convenție literară: J. J. Rousseau, *Noua Eloisă*, D. Diderot, *Călugărița*, C. Petrescu, *Patul lui Procust*.

3. Specie a liricii filosofice sau declamative, cu elemente de satiră. (v. EPISTOLA)

SF - LITERATURĂ ȘTIINȚIFICO-FANTASTICĂ (<engl. *science-fiction*) Numită și **literatură de anticipație**, reprezintă un tip de proză narativă care, pornind de la o bază științifică, imaginează evenimente și situații ireale. Temele preferate sunt: *realitatea virtuală, lumi cibernetice, călătoria intergalactică, războiul intergalactic, civilizațiile astrale etc.*

Reprezentanți: Jules Verne (*O călătorie spre centrul Pământului*), H. G. Wells (*Insula doctorului Moreau, Omul invizibil, Războiul lumilor*), Isaac Asimov (*Nemesis, Povestiri cu roboți*), Stanislaw Lem (*Eden, Solaris, Ciberiada, Jurnale astrale, Cartea roboților*), Ov. S. Crohmălniceanu (*Istorii insolite*), Sorin Hobana, Radu Haraga etc.

SIMBOLISM (< fr. *symbolisme*, cf. *symbole* < gr. *symbolon*, semn) Curent literar și artistic manifestat începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic și a stilului prețios, șlefuit dar impersonal al parnasianismului. Precursorul acestui curent este socotit **Charles Baudelaire**, poet francez care realizează o adevărată revoluție în lirica europeană, inducând *principiul corespondențelor* în creația poetică și *cultivarea simbolului* pentru obscurizarea mesajului estetic (v. și CORESPONDENȚĂ).

Termenul ***simbolism*** intră în circulație după 1886, când poetul Jean Moreas publică un manifest literar intitulat *Le symbolisme*, în revista *Le Figaro*. Până atunci, artiștii care susțineau aceleași deziderate se etichetau drept "*decadenți*". În Franța, simbolismul este cultivat în salonul lui **Mallarme**, unde se exaltă o artă pură, a formelor perfecte și a sensului obscur, în gruparea condusă de **Verlaine** (cu înclinații către cultivarea sentimentalismului și a macabrului), de **Moreas** (o școală numită

"neoclasică") și **Rene Ghil**, inițiatorul liricii instrumentaliste. Alți reprezentanți: Jules Laforgue, Tristan Corbiere, M. Rollinat, Albert Samain etc. Simbolismul s-a extins rapid și în celelalte țări europene: Italia (D'Annuzio), Spania (M. de Unamuno), Germania (R. M. Rilke), Anglia (Yeats).

Curentul are și o bază filosofică, fiind vizibil influențat de gândirea lui Schopenhauer, Hegel și Bergson (prin viziunea asupra duratei), la care se adaugă fondul ideatic al religiei și artei orientale, elemente din budism și arta chineză. Idealul muzical simbolist era conținut în opera lui **Wagner**, socotită o sinteză a artelor, iar în pictură tablourile lui **Gauguin** devin expresia acestui curent.

Retorica simbolistă *conține o serie de delimitări specifice, printre care se regăsesc: cultivarea simbolului, a sinesteziei, a sugestiei și vagului, a monotoiei și a artificialității.*

Prin **simbol** se stabilesc afinități între elementele universului și astfel capătă o funcție de cunoaștere, de sondare a misterului cosmic. Simboliștii disting între simbolurile convenționale, consacrate (care nu fac obiectul poeziei lor) și cele "trăite", care sunt fundamental ambigue, pentru că nu li se poate asocia o singură semnificație. Poeții preiau astfel o serie de simboluri din substratul mitologic (*Orfeu, Narcis, Salomeea, faunul, nimfele ș. a.)* pe care le redimensionează artistic, dar recurg și la producerea unora: *păianjenul de aur* – M. Demetriade, *zborul corbului* sau *plumbul* – George Bacovia. Astfel, se poate distinge între *simboluri statice* (*cheia, crinul, ruza, pescărușul, umbra, cavoul*) și *mobile* (*călătoria, zborul, cântecul* etc.) . În simbolismul românesc, se constată preferința pentru simbolul vegetal.

La nivelul tehnicii artistice, simbolul se realizează prin repetiție sau punere în scenă, printr-o dezvoltare aparent narativă. (v. și SIMBOL)

Sinestezia are la bază o asociere spontană între senzații de naturi diferite, care par să sugereze reciproc (sunet-culoare-parfum) și simboliștii o consideră o modalitate de cunoaștere, de acces către esențe. (v. și SINESTEZIE)

Sugestia, vagul sunt modalități provenite din pictura

impresionistă, bazată pe suprimarea contururilor şi reducerea realităţii la efecte de lumini şi umbre. Tehnica aplicată în lirism de către simbolişti reprezintă o modalitate de a se opune discursivităţii, enunţului raţional. Din perspectiva lor, poezia nu este descriptivă, precum cea romantică, ci sugestivă. Mallarme afirma, în acest sens: *"A numi un obiect este a suprima trei din patru părţi din plăcerea poemei, făcută din fericirea de a descoperi încetul cu încetul... Să sugerezi este visul, să-l evoci încetul cu încetul pentru a crea o stare sufletească"*. La nivel stilistic, sugestia înseamnă utilizarea cuvintelor cu sens abstract, a perifrazelor, a metaforelor implicite sau cu sens de nedeterminare.

Monotonia se realizează fie la nivelul unui text (prin repetiţii sau structuri de versuri), fie la nivelul operei unui autor, care revine obsesiv aceleaşi simboluri sau structuri poetice.

Artificialitatea derivă din atenţia simboliştilor îndreptată către artificiu, artă, universul obiectual. Natura sălbatică a romanticilor este considerată inferioară, iar simboliştii, poeţi citadini, o substituie cu pietre şi materii preţioase, cu obiecte de artă. Spre exemplu, motivul romantic al *pădurii-templu*, spaţiu sacru, impregnat cu vitalismul originar, capătă în imaginarul simbolist reprezer ırea *parcului*, iar motivul *izvorului* este înlocuit cu acela al *havuzu. .i*. Atunci când natura există, ea devine doar un decor, prin simplificarea liniilor şi a culorilor:

Havuzul din dosul palatului mort
Mai aruncă, mai plouă, mai plânge –
Şi stropii, căzând, în amurg, iau culori:
De sineală, de aur, de sânge.

Pluteşte un lanţ de lebede albe,
Iar visul din parc în lac se răsfrânge –
Amurgul pe lebede pune culori:
De sineală, de aur, de sânge.
[...] (G. Bacovia, *Amurg anti(*)

La nivel lingvistic, artificialitatea se realizează prin

cultivarea neologismelor rare, uşor preţioase şi folosirea unor nume proprii cu rezonanţe exotice.

O altă caracteristică a liricii simboliste are în vedere **muzicalitatea căutată**. Cuvântului i se atribuie o valoare proprie, eufonic-incantatorie (*"Poezia nu e decât muzică prin excelenţă."* sau *"Muzică, înainte de toate!"* – Paul Verlaine) şi, dincolo de aceasta, muzicalitatea versurilor se realizează la modul direct (prin aliteraţii, refren sau laitmotiv) sau indirect, apelându-se la motive constituite în jurul unor instrumente muzicale – *pianul, clavirul, caterinca, clopotul* – a căror sonoritate, adesea discordantă, este evocată. La nivelul spaţialităţii, se poate observa preferinţa pentru spaţii concentrice (*camera, parcul, oraşul*), articulate de manieră simfonică.

Dintre temele şi motivele predilecte ale acestui curent poetic, se remarcă: *iubirea* (dar nu văzută ca ideal), *natura* (spaţiu al corespondenţelor), *nevroza, spleen-ul, păcatul, maladia, taverna.*

Simbolismul s-a manifestat cu precădere în genul liric, iar în cel dramatic poate fi menţionată contribuţia lui Maeterlinck (creatorul dramei simboliste).

În literatura română, simbolismul s-a constituit ca o reacţie faţă de epigonismul eminescian, marcând totodată începutul poeziei moderne. Curentul începe să se afirme prin Alexandru Macedonski, care colaborează cu simboliştii belgieni şi cei francezi, impune şi teoretizează simbolismul în România, în articole publicate în revista *Literatorul*:

"Poema ideală este un haos de spirit şi materie..., şi noroiul stradelor format din victimele sociale şi cerul plin de soare şi de colorit... De la sublim la trivial, iată ce înţeleg eu prin poemă, ce trebuie să fie ea!" (*Despre poemă*, 1881)

"Logica poeziei este de a fi ilogică." (*Despre logica poeziei*, 1889)

"Ca şi wagnerianismul, simbolismul unit cu instrumentalismul este ultimul cuvânt al geniului omenesc. [...] Poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagină, aceste două eterne şi principale sorginţi ale ideii" iar simbolismul, despre care

vorbeşte entuziast, cu exemple din Baudelaire, Maeterlink, Mallarme, Moreas se va constitui în *"modul poetic de a se exprima prin imagini, spre a da naştere ideii"*. (*Poezia viitorului*, 1892)

În cazul operei, Macedonski rămâne însă în sfera romantismului (vol. *Excelsior, Flori sacre*) sau a parnasianismului (*Poema rondelurilor*), în care apar şi elemente simboliste, puţine texte putând fi revendicate de curentul novator (*Armonii imitative, Hinov*). Primul simbolist autentic este Ştefan Petică, alături de care mai pot şi menţionaţi: Dimitrie Anghel (vol. *În grădină*), Iuliu Cezar Săvescu, N. Davidescu, Emil Isac, Elena Farago, I. M. Raşcu, Ion Minulescu (vol. *Romanţe pentru mai târziu*), George Bacovia (vol. *Plumb, Scântei galbene, Cu voi* ş. a.).

SINCOPĂ (< fr. *syncope*) Figură de stil realizată la nivel fonologic prin căderea unui fonem din interiorul cuvântului:

*Rămâneţi dară cu bine, **sânte** firi vizionare...*

*Tu-ţi arzi ochii şi **frumseţea**...* (Mihai Eminescu)

SINCRONISM (< fr. *syncronisme*) Principiu estetic teoretiza de Eugen Lovinescu (*Istoria civilizaţiei române moderne, Istoria ..teraturii române contemporane*) în perioada interbelică şi care se referă la acceptarea schimbului de valori, a elementelor care conferă noutate şi modernitate fenomenului literar.

Modernizarea literaturii ar presupune astfel câteva mutaţii esenţiale în plan tematic şi estetic, cum ar fi: trecerea de la o literatură cu o problematică preponderent rurală la o literatură de inspiraţie urbană, cultivarea prozei obiective, evoluţia poeziei de la epic la liric, intelectualizarea şi dezvoltarea romanului de tip analitic.

" ... *Civilizaţia noastră actuală s-a format prin importaţie integrală, fără refacerea treptelor de evoluţie ale civilizaţiei popoarelor dezvoltate pe cale de creştere organică. Se poate spune că la popoarele tinere imitaţia este prima formă a originalităţii (...) Progresul începe de la adaptarea imitaţiei la unitatea temperamentală a rasei, care o absoarbe şi o redă apoi sub o formă nouă cu caractere specifice. Numărul invenţiilor sau al ideilor originale al oricărui popor în parte fiind foarte limitat, originalitatea fiecărei civilizaţii stă mai mult în capacitatea de adaptare şi prelucrare, decât în elaboraţie proprie – şi aceasta mai ales la popoarele tinere. (...) scritorii sunt judecaţi, pe de o parte, din punctul de vedere al caracterului lor lor de sincronism nu numai în dezvoltarea vieţii noastre sociale şi culturale, ci şi în legătură cu mişcările din Apus, iar, pe de alta, ca un criteriu de valorificare şi din punctul de vedere al efortului de diferenţiere faţă de ce a fost înainte....*

(E. Lovinescu, *Critica modernistă*, din *Istoria literaturii române contemporane*)

SINEREZĂ (< fr. *synerese*, lat. *synaeresis*) Figură de stil realizată la nivel fonologic prin fuziunea vocalelor în hiat într-un diftong sau triftong:

...Iarna viscolu-l ascult,
Crengile-mi rupându-le,
Apele-astupându-le...
Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi...

Ca şi frunzele de toamnă toate stelele-au pierit...
(Mihai Eminescu)

SNOAVĂ (< slav. *iz nova*, din nou) "Specie a epicii populare, de proporţii reduse, cu caracter anecdotic, în care elementul epic se împleteşte cu cel satiric" (C. F., *op. cit.*)) Apropiate de fabula esopică şi de *fabliaux*, povestirile care circulau în evul mediu francez, sunt adaptate actualităţii şi specificului naţional, evită fantasticul şi satirizează defecte omeneşti, într-o manieră împinsă uneori de la percepţia hazlie la deformarea grotescă.

Sunt conservate în culegerile şi prelucrările datorate lui Petre Ispirescu, Petre Dulfu, Ion-Pop Reteganul ş. a.

SIMBOL (< fr. *symbole* < gr. *symbolon*, semn de recunoaştere) Imagine sau semn concret prin care sunt sugerate însuşirile caracteristice ale unor fenomene sau noţiuni abstracte, simbolul nu este practic o figură de stil, putând fi definit mai avantajos din perspectivă semiotică (teoria generală a semnelor).

Termenul poate fi considerat dintr-o dublă perspectivă, a celui care îl foloseşte, constând într-o modalitate de a transmite indirect o semnificaţie mai generală, şi a celui care îl descoperă, îl supune descifrării cu scopul de a identifica un sens mai profund, ce depăşeşte aparenţa. Astfel, simbolul este un instrument retoric dar – trăsătură speculată în creaţia lirică, în special de simbolism – şi instrumentul unei revelaţii.

Pentru ca simbolul să existe, este necesară o legătură – mai mult sau mai puţin subtilă, variabilă în funcţie de stabilitate şi vechime – între planul obiectului concret şi cel al semnificaţiei abstracte. Din acest punct de vedere, există simboluri tradiţionale (**bufniţa**: înţelepciune, **clepsidra**: timpul) dar şi simboluri moderne, descoperite ulterior.

SINECDOCĂ (< fr. *synecdoque*) Numită în unele cărţi şi **COMPREHENSIUNE**, este o figură de stil considerată variantă a metaforei sau a metonimiei şi constă în substituirea unui termen cu un altul, pe baza următoarelor raporturi: întregul prin parte, pluralul prin singular, obiectul prin materialul din care este confecţionat:

Bolliac cânta ***iobagul*** *şi-a lui lanţuri de aramă* (iobăgimea, n. a.)
(M. Eminescu, *Epigonii*)

Şi-acum, bărbaţi, ***un fier*** *şi-un scut.*
(G. Coşbuc, *Decebal către popor*)

SINESTEZIE (< fr. *synesthesie*) Tehnică literară de transpunere metaforică a datelor unui simţ în limbajul altui simţ. Este, la origine, o noţiune psihologică, definită prin asocierea spontană între senzaţii de natură diferită, care par să se sugereze reciproc (sunet – culoare – parfum), preluată de simboliştii francezi, reprezentată de Charles Baudelaire în sonetul **Corespondenţe**:

Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund. În accepţia simbolistă a termenului, sinestezia produce în textul poetic o perturbare a simţurilor, deschizând drumul către suprarealitate şi, în consecinţă, se manifestă ca o asociere inedită a imaginilor:

Cântecul tău a umplut clădirea toată,
Sertarele, cutiile, covoarele,
Ca o ***lavandă sonoră****. Iată*
Au sărit zăvoarele ... (T. Arghezi, *Morgenstimmung*)

Primăvară...
O pictură parfumată *cu vibrări de violet.*
(G. Bacovia, *Nervi de primăvară*)

SONET (fr. *sonnet*, it. *sonetto*, sunet mic) Apărut în secolul al XIII-lea, în repertoriul trubadurilor francezi, şi consacrat în Italia renascentistă, este o poezie cu formă fixă alcătuită din două catrene cu rimă îmbrăţişată şi două terţine cu rimă liberă, vers de unsprezece silabe şi ritm iambic, ultimul vers având caracter de concluzie.

Această structură va fi schimbată în spaţiul cultural englez, odată cu W. Shakespeare, care impune sonetul organizat în trei catrene şi un distih final, cu rol concluziv. Tot din perspectivă diacronică (a evoluţiei istorice) se poate semnala şi o evoluţie tematică a sonetului, de la problematica religioasă şi erotică (sonetul italian şi englez) la cea legată de condiţia artei (simbolismul francez, Baudelaire, Rimbaud şi Verlaine).

Reprezentanţi: Dante Alighieri, F. Petrarca, M. Buonarotti, P. Ronsard, W. Shakespeare, J. Milton, J. Keats, Ch. Baudelaire, P. Verlaine, A. Rimbaud – în literatura universală şi M. Eminescu, Al . Macedonski, M. Codreanu, T. Arghezi, V. Voiculescu – în literatura română.
Exemple:

• **sonet clasic, italian**:

I

Voi ce-ascultați în zeci de rime zvonul
suspinelor ce-n piept mi-au dat vigoare
în prima juvenila mea eroare
când altu-n parte îmi era izvonul:

prin chinuri și nădejdi ce-și schimbă tonul
în fel și chip, plângând fără-ncetare,
sper milă să găsesc, nu doar iertare,
la cei ce i-au slujit lui Amor tronul.

A lumii-ntregi din jur, acum văd bine,
poveste-am fost mult timp; din care-adese
de mine însumi nici o fală nu mi-i:

și fructul rătăcirii stă-n rușine,
și-n remușcări, și-n gândul ce-nțelese
că-i vis de-o clipă tot ce place lumii.
(*Sonet* de F. Petrarca, în traducerea lui Șt. Augustin Doinaș)

• **sonet după modelul englezesc**, impus de W. Shakespeare:
Mereu cerșim vieții ani mulți, așa-n neștire,
Ne răzvrătim, ne plângem de piericiunea noastră,
Și încă nu-nțelegem că fără de iubire
Se vestejește Timpul în noi ca floarea-n glastră;

Rupt din eternitate, el vrea tărâm asemeni
Din care-altoiul șubred să-și tragă seva nouă;
Noi îl primim cu gheață și-l răsădim în cremeni
Când Dragostea-i unica vecie dată nouă.

Ci-n van acum te mânii pe mine și m-arunci,
Minunile iubirii n-au stavile pe lume;

Ca Lazăr la auzul duioaselor porunci,
Oricând și ori de unde mă vei striga pe nume.

Chiar de-aș zăcea în groapă cu lespedea în mine,
Tot m-aș scula din moarte ca să alerg la tine.
(V. Voiculescu, *Sonetul CLXXXIII*)

SPECIE LITERARĂ (< lat. *species*, specie și lat. *litterarius* < *littera*, slovă) Termenul definește o subdiviziune a genului literar, în funcție de criterii specifice. În genul liric, diferențierea se realizează pe baza sentimentului dominant (admirație – *odă*; melancolie – *elegie*), pe când în cel epic operează criteriile complexității acțiunii și a personajelor (acțiune simplă, personaje schematice – *schiță*). Unele specii pot fi cuprinse atât în genul liric cât și în cel epic (*poemul*), interferență care demonstrează că nu există granițe clare între genuri și specii. Există momente lirice în cadrul unor specii epice (*balada, poemul eroic*) și opere în care firul epic, alegoric, este un pretext pentru o transmitere lirică a mesajului (*poemul*). Evoluția genurilor și a speciilor literare are și o determinantă istorică, încât unele specii sunt cultivate cu precădere în anumite curente sau epoci (*tragedia* – în clasicism, *romanul* - în realism, *meditația filosofică* – în romantism) și evitate ulterior (*epopeea*).

Speciile literare fundamentale sunt:

I. Genul liric

A. Lirica populară: *doina* (de dor, de jale, de cătănie, de voinicie, de înstrăinare), *cântecul* (haiducesc, de leagăn, ritualic – bocetul, cântecul miresei -, al obiceiurilor – colindele -, de lume), *ghicitoarea, strigătura*.

B. Lirica scrisă (cultă): *pastelul, idila (pastorala), elegia, romanța, oda, imnul, meditația, satira, pamfletul, epigrama*, poeziile cu formă fixă: *sonetul, rondelul, madrigalul, glosa, gazelul*.

II. Genul epic

A. Oral (popular): în versuri: *balada, legenda*; în proză: *legenda, basmul, snoava*.

B. Scris (cult): în versuri: *balada, poemul, epopeea, legenda, fabula*; în proză: *anecdota, schița, nuvela, romanul, reportajul, eseul, memoriile, jurnalul, amintirile.*

III. Genul dramatic

A. Oral (popular): *Vicleimul, Irozii, jocurile cu măști și păpuși.*

B. Scris (cult): *tragedia, comedia, drama, tragicomedia, farsa, vodevilul, melodrama.*

III. Genul oratoric: *alocuțiunea, disertația, discursul*

IV. Genul epistolar: *scrisoarea, epistola*

SPECIFIC NAȚIONAL Orice literatură s-a consolidat în funcție și în strânsă concordanță cu spiritualitatea poporului respectiv și cu *arhetipurile locale* (modelele de comportament instinctiv, ce țin de inconștientul colectiv). În fiecare literatură există, pe lângă un fond de idei general-umane, universale și unele trăsături distinctive, care permit receptarea apartenenței acelei opere la un anumit tip de spiritualitate, numit generic *specific național.* La configurarea profilului spiritual participă localizarea (coordonatele geografice), modul de viață, istoria sa, adică *etnotipul.*

'notipul românesc reprezintă o realitate spirituală treptat constitu..ă într-o matcă geografică specifică și este mai pregnant în cultura noastră populară, dar importanța sa a fost valorificată încă din primele forme de manifestare ale literaturii. **M. Ralea** amintește de un *suflet etnic*, având coordonate ale *stabilității*, dar suferind, în diacronie, o anume metamorfoză, iar **L. Blaga** vorbește de o *matrice stilistică*, evidentă mai ales în folclor și care a exercitat o puternică influență în literatura scrisă. Căutând un termen plastic pentru a sugera esența spiritualității românești, Blaga creează sintagma *spațiu mioritic*, relevând totodată faptul că în structura sufletească a românilor există două valențe: *contemplativă (mioritică) și activă*, decelabile în gândirea și creația unor personalități reprezentative ale neamului: Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, Nicolae Bălcescu, Heliade Rădulescu, Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, George Enescu etc. Totuși, cultura noastră ar fi de tip *apolinic*

(contemplativ), ceea ce justifică, dincolo de factorul istoric și socio-politic, întârzierea noastră de sincronizare cu literatura și cultura universală.

Conceptul de *specific național* este fundamentat în epoca revoluționară de la 1848, dar va fi cultivat îndeosebi la *Junimea* și *Sămănătorul*. În studiul *Caracterul specific național în literatura română*, **Garabet Ibrăileanu** definea conceptul prin prisma capacității scriitorilor de a se raporta la realitățile românești, "*contactul cu poporul ori cu literatura populară*". Mai mult decât atât, valorizarea artistică a unei opere literare trebuie raportată la conceptul de specific național: "... *valoarea estetică a unei opere literare e strâns legată de originalitatea ei specifică de fond și formă. Se poate spune că dintre doi scriitori cu un egal talent nativ, acela va fi mai mare, în opera căruia se va simți mai puternic sufletul poporului și se vor oglindi mai bogat și mai bine realitățile vieții naționale*". **Eugen Lovinescu** reformulează acest punct de vedere, specificând faptul că nu trebuie confundat *esteticul* cu *eticul* și *etnicul*, factori foarte importanți în determinarea literaturii, imposibil de transformat, cu toate acestea, în criterii de valoare. Criticul nu respinge ideea specificului național, respinge doar transformarea acestuia într-un criteriu unic de de apreciere a operei literare (cazul criticii sămănătoriste) și limitarea acestui concept la viața morală și spirituală a țărănimii:

O categorie psihologică nu se poate converti într-o categorie estetică: cântecul din fluier sau înjurătura pot fi specifice, fără a deveni și valori estetice; cât timp specificul (etnic) nu e un principiu de valorificare estetică, el nu rămâne decât în funcția sa psihologică: cât timp nu pot zice: e frumos pentru că e românesc, a mai vorbi de specific în critica literară înseamnă a nu face disociații necesare între categorii diverse. " *(Poporanismul anacronic)*

George Călinescu introduce în ecuație un nou termen, acela al valorii, nuanțând teoria specificului național, în finalul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent*, despre care Nicolae Manolescu afirma:

Contemporanii (Sadoveanu, Rebreanu, Hortensia Papadat-

Bengescu, Camil Petrescu, Arghezi, Blaga, Barbu etc.) devin clasicii literaturii moderne [...] George Călinescu vede în ei mai mult pe artişti. Valoarea fiind chestiunea esenţială, George Călinescu ajunge la ideea de specific naţional, atât de preocupantă în generaţia lui Ibrăileanu, cu deosebirea că specificul nu mai este la el aprioric, ci consecinţă a valorii estetice; pentru G. Ibrăileanu, Eminescu, Creangă şi ceilalţi erau mari scriitori deoarece erau specifici; pentru G. Călinescu, ei devin specifici deoarece sunt mari scriitori. Evoluţia aceasta se dovedeşte posibilă în clipa în care literatura modernă începe să fie simţită ca organică şi esenţială (devine clasică). (*Critica şi istoria literară interbelică. Eseistica*)

STIL (< fr. *style*, cf. lat. *stylus*, condei, compoziţie, < gr. *stylos*, stilet, "băţul cu care se scria pe tăbliţele de ceară") Totalitatea particularităţilor fonetice, lexicale, morfologice, sintactice precum şi a procedeelor caracteristice modului de exprimare – orală sau scrisă – al unui individ (*stil individual*: concis, lapidar, prolix, emfatic...) sau al unui grup care activează într-un anumit domeniu (*stil funcţional*: ştiinţific, publicistic, juridic, administrativ, artistic, colocvial).

STIL FUNCŢIONAL Stilul funcţional este o variantă a limbii utilizată de vorbitorii unui anumit domeniu de activitate. Însă în cadrul mesajelor formulate de un vorbitor în împrejurări diferite se disting unele trăsături particulare, care definesc personalitatea emiţătorului şi care definesc stilul individual. Stilul individual este opus celui funcţional, constituind modul de utilizare a limbii în funcţie de particularităţile individuale ale vorbitorului, adică temperament, talent, nivel cultural, profesiune, experienţă de viaţă, deprinderi şi obişnuinţe, măsura în care stăpâneşte sistemele limbii. Există însă şi stiluri funcţionale care exclud total stilul individual (cum ar fi cel ştiinţific), dar şi altele care îl susţin (stilul beletristic sau publicistic).

Calităţile generale care trebuie îndeplinite de stilul individual dar care pot fi urmărite şi în cazul stilului publicistic sau beletristic

sunt: claritatea, proprietatea, precizia şi corectitudinea, naturaleţea, simplitatea, armonia, retorismul, fineţea, umorul, ironia, oralitatea.

1. Claritatea are în vedere formularea şi exprimarea cu limpezime a gândurilor şi sentimentelor în aşa fel încât receptorul să înţeleagă mesajul. Aceasta se realizează prin înlănţuirea logică a ideilor, prin evitarea formulărilor obscure, paradoxale sau echivoce, a unor greşeli de exprimare precum pleonasmul sau tautologia. Trebuie să ţinem cont de constatarea lui Boileau care afirma: "Ceea ce este limpede gândit se exprimă cu claritate."

2. Precizia constă în utilizarea riguroasă a mijloacelor lingvistice necesare pentru exprimarea ideilor şi sentimentelor şi se realizează printr-o organizare clară şi logică a întregului, fără repetiţii sau reveniri la dezbaterea aceleiaşi idei. Opuse preciziei sunt prolixitatea, care denotă o gândire nedisciplinată, fără contur şi digresiunea, o abatere de la ideea centrală a comunicării. Uneori însă digresiunile sunt necesare pentru că oferă explicaţii de care depinde claritatea comunicării.

3. Proprietatea se referă la folosirea unor mijloace lingvistice potrivite (cuvinte, sensuri, forme, structuri lingvistice) în exprimarea ideilor şi sentimentelor. Această caracteristică are în vedere concordanţa dintre conţinut, expresie şi intenţie. Se recomandă astfel evitarea întrebuinţării greşite, nepotrivite a sensurilor unor cuvinte sau construcţii, dar la acest lucru nu se poate ajunge fără o bună cunoaştere a limbii.

4. Corectitudinea constă în respectarea normelor ortografice şi de punctuaţie ale limbii în elaborarea mesajului.

5. Naturaleţea este o caracteristică deosebit de importantă pentru formarea unui stil individual reprezentativ şi recunoscut Aceasta se referă la exprimarea firească, fără constrângere şi este determinată de stăpânirea perfectă a resurselor limbii, dar şi a obiectului comunicării. Opuse naturaleţii sunt considerate afectarea (întrebuinţarea căutată a unor cuvinte şi expresii "preţioase") şi emfaza (folosirea unor construcţii menite să impresioneze pe receptor). Stilul devine atunci bombastic, declamativ.

6. Simplitatea derivă din faptul că mesajul este destinat

unei clase mult mai mari şi foarte variate de receptori şi că funcţia acestui tip de mesaj trebuie să fie cea de informare dar şi de modelare. Vizează atât faza alegerii cuvintelor şi structurilor lingvistice, cât şi pe cea combinatorie. Trebuie însă să se facă distincţia între simplitate şi simplism, expresie a superficialităţii.

7. **Armonia** rezultă din acordul perfect al părţilor întregului şi are în vedere realizarea unui echilibru între fond şi formă, între conţinut şi titlu, între conţinut şi mijloace metalingvistice (imaginile).

Pe lângă aceste caracteristici fundamentale în constituirea unui stil individual recunoscut, se pot semnala şi alte nuanţe. Astfel, **retorismul**, atunci când nu este formal, fără acoperire, imprimă comunicării o nuanţă entuziastă, recomandabilă în cazul unui mesaj mobilizator. **Fineţea** cere în schimb subtilitate în exprimare, obţinută prin evitarea indicării precise a direcţiei mesajului, decelabil doar prin decodarea aluziilor. **Ironia şi umorul** constau în sesizarea şi evidenţierea unor aspecte negative ale realităţii prin disimulare sau prin punerea într-o lumină ridicolă a acestora. Umorul poate fi prezentat într-o gamă foarte variată, de la atitudini joviale, hazlii, până la umorul negru, tragic sau absurd. La fel, ironia cunoaşte o bogată varietate de nuanţe: autoironie, zeflemea, persiflare, malițiozitate, sarcasm sau batjocură. Aceasta din urmă este însă o formă extremă, nerecomandabilă, implicând riscuri precum convertirea în calomnie. **Oralitatea**, marcă stilistică frecventă în beletristică, este o modalitate de a mima o comunicare totală cu receptorul.

Limba română contemporană cuprinde patru stiluri funcţionale: stilul oficial (administrativ), stilul tehnico-ştiinţific, stilul artistic (beletristic) şi stilul publicistic. Unele gramatici discută despre existenţa unui al cincilea **stil**, pe care îl numesc **colocvial.**

STILUL COLOCVIAL îndeplineşte funcţia de comunicare pe o arie relativ restrânsă (familie, rude, prieteni, colegi) iar utilizarea acestui stil este generală, fiind singurul stăpânit de toţi vorbitorii şi însuşit de timpuriu de aceştia. Mai poate fi socotit unicul stil în care este posibilă dezvoltarea spontană, neintenţionată a limbii.

Mijloacele lingvistice la care se recurge sunt simple (purtând amprenta emiţătorului şi a situaţiei de comunicare), dar variate. Sunt permise variante dialectale, termeni populari sau chiar argotici. Adesea emiţătorii au capacitatea de a-şi adapta vorbirea potrivit mediilor în care circulă şi de a înţelege mai multe variante teritoriale şi sociale. Modalitatea de comunicare specifică este dialogul. Caracteristicile stilului colocvial sunt:

a) **Naturaleţea**. Derivă din faptul că nu există factori de control foarte fermi care să impună cenzura. Se întâlnesc diferite abateri de la norma literară, iar la nivel lexical putem observa pătrunderea involuntară a unor cuvinte din lexicul neliterar (dialectale, argotice, familiare). Sub aspect fonetic se remarcă neglijenţa în articularea tuturor sunetelor şi în rostirea cuvintelor, producându-se eliziuni, sincope, asimilări. Se întâlnesc şi fapte gramaticale neliterare, iar la nivel sintactic se observă preferinţa pentru fragmentarea enunţurilor, izolări, inversiuni, digresiuni, completări.

b) **Oscilaţia între economie şi abundenţă în exprimare**. Economia se manifestă prin întrebuinţarea clişeelor lingvistice, a abrevierilor, a elipsei sau chiar apelul la mijloace extralingvistice. Abundenţa în schimb este materializată prin repetiţii, întrebuinţarea de locuţiuni şi expresii sau perifraze verbale.

c) **Marca emoţională**. Comunicările sunt fie expresii directe ale unor stări emoţionale, fie urmăresc să impresioneze pe destinatar. Din aceste scopuri derivă o serie de mijloace lexicale cum ar fi întrebuinţarea diminutivelor, a augmentativelor, a cuvintelor peiorative sau a unor sintagme afective, interjecţii, dar şi a unor modalităţi sintactice (sintaxă afectivă).

STILUL OFICIAL (ADMINISTRATIV) îndeplineşte funcţia de comunicare în sfera relaţiilor oficiale, având următoarele modalităţi de comunicare: monologul scris (în documente şi acte

oficiale), monologul oral (cuvântări în ocazii oficiale), dialogul (în relații oficiale).

Menționăm următoarele caracteristici:

a) **Stricta respectare a normelor limbii literare**, ceea ce implică un grad înalt de corectitudine fonetică, grafică, lexicală și gramaticală.

b) **Caracterul obiectiv, impersonal**, dat fiind faptul că orice comunicare oficială este neutră din punctul de vedere al expresivității și lipsită de încărcătură afectivă.

c) **Prezența formalismului, a exprimării rigide**. În documentele oficiale se întâlnește o terminologie consacrată ("adresă", "articol", "cerere", "consiliu", "dare de seamă", "decizie", "domiciliu", "lege", "litigiu", "ordine de zi"etc). La nivel lexical, observăm frecvența unor substantive provenite din infinitive lungi ("calificare", "executare", "lucrare", "perfecționare"). Sub aspect morfologic, putem observa folosirea infinitivului cu valoare de imperativ ("A se vedea paragraful..."), a prezentului gnomic ("Consiliul de consultanță răspunde la solicitările primite..."), a viitorului cu valoare de imperativ ("Consiliul de administrație va organiza, îndruma și controla înreaga activitate..."), a reflexivului pasiv ("adunările se convoacă ori de câte ori este nevoie"), a unor forme verbale impersonale ("Vi se aduce la cunoștință că..."), a pluralului autorității ("Vă rugăm să aprobați"). Sub aspect sintactic se remarcă frecvența construcțiilor infinitivale, ca și a coordonării propozițiilor în fraze de tip linear.

d) **Accesibilitatea, claritatea, precizia**. Această caracteristică derivă din faptul că o comunicare oficială nu permite interferența unor interpretări multiple.

STILUL ȘTIINȚIFIC (TEHNICO-ȘTIINȚIFIC) îndeplinește funcția de comunicare în domeniul științei și tehnicii. Printre modalitățile de comunicare întâlnim: monologul scris (lucrări, referate științifice și tehnice), monologul oral (prelegeri,

expuneri), dialogul (în cadrul dezbaterilor științifice). Acest stil, cu o arie de răspândire redusă, se caracterizează prin corectitudine, respectarea normelor limbii literare, obiectivitate. Se pot găsi uneori mărci subiective, cum ar fi note ironice sau polemice, dar acestea nu afectează linia generală a mesajului. Accesibilitatea este relativă, pentru că orice discurs redactat în acest stil este destinat unui receptor avizat. Terminologia este și ea proprie domeniului reprezentat.

Lexicul cuprinde mai ales termeni monosemantici, neologici, în mare parte internaționali. La nivel morfologic, observăm predominanța substantivelor abstracte (provenind din infinitive lungi), a pluralului autorului, a infinitivului cu valoare de imperativ. În ceea ce privește structurile sintactice, se constată predominanța subordonării (care oferă posibilități mai variate de a prezenta o idee sau un raționament). Intonația este în mod obișnuit neutră. Uneori, atunci când devine expresia unei atitudini polemice, pot apărea enunțuri cu intonație exclamativă, interogativă sau chiar retorică.

STILUL ARTISTIC, numit și **BELETRISTIC, POETIC, AL LITERATURII ARTISTICE**, are un domeniu propriu de reprezentare, și anume domeniul esteticului. Se opune tuturor stilurilor funcționale prin scopul pe care îl are. În vreme ce în celelalte stiluri scopul vizează transmiterea unor informații, în cazul stilului artistic forma devine prioritară fondului. Forma este o expresie a unui conținut determinat, fiind unică și irepetabilă.

Ca modalități de comunicare putem cita: monologul scris (în literatura cultă) și monologul oral (în literatura populară, unde poate fi însoțit și de mijloace extralingvistice. Acest stil este prin esență convențional, el nu urmărește să redea realitatea obiectivă, ci o realitate imaginară, expresia sensibiltății autorului. Limbajul stă sub semnul inovației (limbaj figurat, dublat de structuri sintactice noi și de modalități inedite de organizare a comunicării). Uneori stilul artistic poate face apel și la celelalte stiluri funcționale care își pierd astfel funcția specifică de comunicare și dobândesc funcție estetică. Se urmărește crearea efectului artistic la toate nivelele limbii

(fonetic, lexical, morfologic şi sintactic), iar modalităţile utilizate se circumscriu unui stil individual, bine delimitat, care "comunică şi *se* comunică". (T. Vianu)

STILUL PUBLICISTIC îndeplineşte funcţia de informare a publicului larg şi de formare a opiniei publice. Informaţiile se referă la evenimente sociale şi politice, economice, ştiinţifice, cultural-artistice sau la aspecte senzaţionale ori de larg interes. Modalităţile de comunicare sunt diverse: monologul scris (în publicaţii), monolog oral (radio şi TV), dialog scris (consemnare de interviuri) şi oral (interviuri, dezbateri, mese rotunde).

Printre stilurile funcţionale ale limbii, stilul publicistic se caracterizează printr-o vizibilă complexitate, pentru că are la bază o îmbinare între componenta intelectuală şi afectivă, tranzitivă şi reflexivă. La fel ca şi stilul artistic, stilul publicistic presupune o relaţie implicită autor-cititor (auditor), astfel încât adeseori se poate vorbi de o influenţare reciprocă. Dacă jurnalistul vizează o funcţie informativă şi inductivă (inducerea unei atitudini în cititor), şi, lectorul impune adeseori alegerea subiectelor de dezbatere, a subiecţilor şi chiar a unui stil. Putem vorbi astfel de o triplă funcţie a lectorului cea de performare, evaluare dar şi de cooperare. De aceea, o primă caracteristică a acestui stil ar fi **accesibilitatea,** fără de care nu şi-ar putea îndeplini funcţia de modelare şi inducere de atitudini. Pe lângă aceasta, o altă trăsătură necesară ar fi **corectitudinea**. Este foarte important ca jurnaliştii să fie buni cunoscători ai limbii române, iar textul creat de aceştia să respecte normele oficiale ale limbii, precizia termenilor să fie mereu avută în vedere. Se pot admite uneori abaterile de la normă, dacă se are în vedere obţinerea unor valori expresive ale limbii.

Stilul publicistic este caracterizat printr-o uimitoare **varietate lexicală**, îmbinând cu uşurinţă componente ale limbajului ştiinţific cu termeni din limbajul familiar, construcţii populare, uneori regionale sau chiar argouri. Mai mult chiar, acest stil funcţional este foarte sensibil la modificările de expresie ale diferitelor pături sociale, la inovaţia lingvistică, pentru că producţiile

publicistice au rolul de a surprinde schimbările din realitatea imediată. Fiind expresia unei atitutidini exprimate în mod evident, stilul publicistic se caracterizează prin **tendenţionism.** Această caracteristică poate fi mai mult sau mai puţin evidentă, în funcţie de "coloratura" publicaţiei şi nu trebuie să aibă ca efect răsturnarea realităţii ci doar accentuarea unor aspecte pe care publicistul le consideră a fi relevante. Desigur, nu luăm în considerare aici presa cu un pronunţat caracter politic (ziarele de partid) care se pot hazarda până la prezentarea trunchiată sau chiar complet modificată, îndepărtându-se astfel de funcţia primară a stilului: aceea de informare.

La nivel stilistic, tendenţionismul poate fi marcat prin formulări eliptice, mobilizatoare, titluri frapante, citate şi maxime, mijloace curente de canalizare a opiniei publice. Tot în acest scop sunt utilizate adesea diverse modalităţi de contactare emoţională a publicului: de la lexicul figurat, tropi, comparaţii, epitete, perifraze, până la intonaţie interogativă sau exclamativă, dislocări şi digresiuni, enumeraţii şi repetiţii sau mijloace ale ironiei sau umorului, toate acestea fiind, după cum se poate constata, forme ale stilului artistic. Aceasta şi pentru că unele compoziţii cu caracter publicistic, cum ar fi foiletonul, reportajul sau editorialul se apropie de literatura artistică, în sensul că recurg la mijloacele de expresie ale artei, fără a părăsi însă terenul faptelor reale. Alte compoziţii, cum ar fi articolele politice sau de popularizare ştiinţifică se apropie foarte mult de stilul ştiinţific dar se îndepărtează de acesta prin lipsa de profunzime şi deplinătate a lucrării ştiinţifice, în vreme ce comentariul sau interviul se apropie de stilul colocvial, deosebindu-se de acesta printr-o mai mare coerenţă şi mai multă grijă uzuală. Această varietate formală ar putea corespunde largalui evantai tematic abordat; tot ce poate stârni interesul uman şi poate acoperi nevoia de informaţie poate deveni temă publicistică.

STIL DIRECT Stilul care redă direct cuvintele cuiva, aşa cum au fost spuse (pentru modalitatea de a organiza textul în acest stil, v. şi **dialog**). Exemple:

Când a venit mai pe urmă popa, să-l grijească pe Ion, a întrebat-o pe Lina afară:

- Ce-i, fată, ce mai face frate-to?

Lina privi lung după cuptorul din curte.

- Ce să facă, d-apoi stă! zise într-u târziu.

- Mai aveți câte ceva de mâncare?

- Avem lapte. - Și pe fața ei palidă se tăiară adânc câteva strâmbături. - Dar Ion nu mai poate mânca, numai cât o pasăre, adaose apoi. (I. Agârbiceanu, *Lina*)

În literatura actuală, organizarea formală a textului dialogat nu se realizează după rețetarul consacrat iar comunicarea în stil direct nu mai este semnalată de linia de dialog, ci prin ghilimele, păstrându-se însă verbele deictice (de declarație: *a spune, a întreba, a răspunde*...). Această situație este frecventă în proza lui Marin Preda și a lui Mircea Eliade. Exemplu:

"... Dumneata ai nevoie de o baie de istorie contemporană, ca să te trezești: du-te la Nurnberg, du-te la Berlin, să-ți dai seama cu ce sos vom fi mâncați, să privești Istoria în marș... Dar, în fond,- de ce la Ulm ? Îl întrebase el. "E un vis al Ioanei, e un vis al ei din copilărie, spusese Ștefan, și vreau să i-l împlinesc." Biriș începuse să râdă. (M. Eliade, *Noaptea de Sânziene*)

STIL INDIRECT Stilul care redă spusele sau gândurile ciuva prin subordonarea comunicării față de un verb sau de un alt cuvânt de declarație din propoziția regentă, legând această reproducere de regentă cu ajutorul unor conjuncții subordonatoare (*că, să, dacă* ...), pronume relative (*care, cine, ce, cât*) sau adverbe relative (*unde, când, cum, cât*). Exemplu:

Feciorul și vizitiul începură să facă gură că nu pot pleca pe astfel de vreme, că omoară caii, că e greu pentru dânșii, că drumul e rău; însă hotărârea ei era nestrămutată.

(Ioan Slavici, *Moara cu noroc*)

STIL INDIRECT LIBER Derivă din cel indirect, dar spre deosebire de acesta nu este introdus prin verb declarativ sau conjuncție subordonatoare, asemănându-se cu stilul direct prin independență sintactică. La nivel pronominal, se remarcă trecerea de la persoana I și a II-a către persoana a III-a. Din stilul direct se păstrează intonația (interogativ/exclamativă), pronumele și adverbele interogative precum și elementele lexicale puternic afective.

Stilul indirect liber este des întîlnit în opera epică și are o deosebită valoare stilistică, pentru că ambiguizează discursul prin suprapunerea vocii auctoriale cu cea a personajului.

Exemplu:

Țugurlan nu-i răspunse, îl preveni însă cu o privire neagră că a doua oară nu-l va mai cruța și continuă:

- Și când vrea să spună și el ceva, Cocoșilă: "Ești prost !" De ce prost ? Că n-are lot ca dumneata ? N-a fost și el în război ca dumneata ? Atunci de ce el să muncească în parte la moșie și dumneata cu opt pogoane să-l faci prost ? Din cauza dumitale n-a primit lot, că v-ați repezit ca orbii și când v-ați văzut voi cu pământ, dă-i încolo pe-ăia care n-au luat ! (M. Preda, *Moromeții*, vol. I)

STRIGĂTURĂ (< *a striga*) Numită și **CHIUITURĂ**, reprezintă o specie a liricii populare de dimensiunile unui catren, cu un pronunțat caracter didactico-satiric, rostită în timpul jocului și care se caracterizează prin raportarea la realitatea imediată:

U-iu-iu, pe dealul gol,
Că mireasa n-are țol!
Dar i-a face mirele,
Când a tunde câinele!

STROFĂ (< fr. *strophe*) Grupare de versuri (în număr variabil) în general despărțită prin spațiu grafic de alte unități de același fel. În funcție de numărul versurilor componente, strofa poate fi:

- **Monovers** (un singur vers):

Un singur nor, dar alte ecouri în pădure

(Ion Pillat, *Poemul într-un vers*)

- **Distih** (strofă alcătuită din două versuri):

  Foaie udă, mătrăgună –
  Picurii prin fagi răsună. (L. Blaga, *Noiemvrie*)

- **Terţină** (trei versuri):

  Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
  Să simt fiorii strângerii în braţe –
  Pe veci pierduto, vecinic adorato!
  (M. Eminescu, *Când însuşi glasul*)

- **Catren** (patru versuri):

  Niciodată toamna nu fu mai frumoasă
  Sufletului nostru bucuros de moarte.
  Palid aşternut e şesul cu mătasă.
  Norilor copacii le urzesc brocarte.
  (T. Arghezi, *Niciodată toamna*)

- **Cvinarie** (cinci versuri):

  Toamnă cu lună
  când cabinele de telefon scânteiază
  când ştii că nimic nu durează
  când până şi vitrinele graseiază
  şi vocea le tremură, şi serviciile de porţelan se fac zob.
  (M. Cărtărescu, *Toamnă cu lună în anii '60*)

- **Strofa senarie sau sextină** (şase versuri):

  O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi
  Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi;
  Deasupra criptei negre a sfântului mormânt
  Se scutură salcâmii de toamnă şi de vânt,
  Se bat încet din ramuri, îngână glasul tău...
  Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu.
  (M. Eminescu, *O, mamă...*)

- **Octavă sau octet** (strofa de opt versuri):

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi şi nouă toate;
Ce e rău şi ce e bine
Tu te-ntreabă şi socoate;
Nu spera şi nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece,
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămâi la toate rece. (M. Eminescu, *Glossă*)

- **Strofa polimorfă** (alcătuită dintr-un număr consistent de versuri).

STRUCTURĂ LITERARĂ – STRUCTURA OPEREI LITERARE (< fr. *structure*, lat. *structura*) Structura operei literare trebuie analizată în corelaţie cu un conţinut, pentru că opera este o creaţie organică şi unitară. În opinia lui Sorin Alexandrescu (*Analize literare şi stilistice*), structura ar delimita *"**organizarea internă a textului**, sistemul de trăsături distinctive ale termenilor care îl compun, complexul de relaţii dintre aceştia"*.

Tudor Vianu distinge între **structura artistică** (*"structura sufletească a artistului"*) şi **structura ierarhică** a operei (*"subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice"*). Tema, ideea, motivul sunt elemente structurale care reflectă viziunea artistică a autorului, în funcţie de care structura propriu-zisă a operei cunoaşte modificări la nivelul **construcţiei exterioare** (titlu, incipit, dispoziţia părţilor), al **construcţiei lingvistice sau interne** (de conţinut) în funcţie de genul literar în care se încadrează opera.

STRUCTURALISM (< fr. *structuralisme*) Curent apărut în perioada modernă, aplicabil în teoria şi critica literară, în teoria informaţiei şi estetică, lingvistică, psihologie etc. şi care îşi are originea în noţiunea de ***structură***. Orientarea structuralismului se focalizează către *depistarea structurilor operei sau realităţii, fără a surprinde devenirea istorică sau aprecierea valorică*.

Aplicat la studiul literaturii, structuralismul accentuează

importanța textului operei literare, disociindu-se: nivelul fonetic, lexical, morfo-sintactic, semantico-stilistic, simbolic, la care se pot adăuga cel imagistic și cel al constituenților imaginarului.

Reprezentanți:

- *teoria literaturii*: R Wellek, A. Warren, M. Beardsley;
- *critică literară*: Hugo Friederich, Jean Starobinski, W. Kaiser, Maria Corti;
- *teoria informației și estetică*: Abraham Moles;
- *lingvistică*: L. Hjemslev, F. de Saussure;
- *psihologie*: P. Guillaume, D. Lagache;
- *filosofie*: E. Spranger;
- *biologie*: E. Wolff.

SUBIECT (< lat. *subjectus*, ceea ce este de spus) Cunoscut și sub numele de **FABULAȚIE**, este o succesiune de evenimente reflectate artistic, pe parcursul cărora personajele sunt antrenate într-unul sau mai multe conflicte. Este specific doar operelor epice și dramatice și reprezintă, în esență, un ansamblu de motive, a cărui complexitate este determinată de specia literară și de tehnica de creație a autorului.

Subiectul operelor epice tradiționale verifică următoarele momente, ignorate de cele mai multe ori în proza modernă:

- *expozițiune sau situație inițială* (partea introductivă, care fixează datele spațio-temporale ale acțiunii, creionează atmosfera și oferă primele informații despre protagoniști);
- *intrigă* (marchează apariția sau intensificarea conflictului, constituie premisele desfășurării ulterioare a evenimentelor);
- *desfășurarea acțiunii* (desfășurarea conflictului generat în intrigă, derularea propriu-zisă a acțiunii);
- *punct culminant* (momentul de maximă intensitate, de apogeu al conflictului);
- *deznodământ sau situație finală* (rezolvarea conflictului, sfârșitul acțiunii).

Teoriile literare mai recente operează cu un alt concept, **ACȚIUNE** (<fr. *action* < lat. *actia*, mișcare), care surprinde faptele, întâmplările, evenimentele care se succed într-o operă literară, determinată de relațiile eroului cu celelalte personaje, fiind esențială în genurile epic și dramatic. Momentele principale ale acțiunii: *expunerea, conflictul, deznodământul* (v. casetele aferente).

Acțiunea poate fi *continuă* (cronologică) sau *discontinuă* (cu reîntoarceri în timp), generată de memoria involuntară. Se dezvoltă prin intermediul unor microacțiuni-tip (scenă – o singură întâmplare, comică sau tragică, lirică sau terifiantă; episod – acțiune secundară, autonomă), cu existență oarecum de sine stătătoare, construite prin trei modalități: *înlănțuirea* de episoade, *inserția* (includerea sau subordonarea) unor episoade noi, *alternanța* (dezvoltarea paralelă) acestora.

SUBLIM Este o categorie ce presupune o maximă tensiune psihică și semnifică demnitatea omului în fața unor forțe superioare (istoria, natura), în raport cu absolutul sau infinitul.

Percepția conceptului s-a modificat în timp. La început el era definit mai mult prin raportarea omului la forțele naturii, pentru ca ulterior să-și extindă aria, cuprinzând și domeniul vieții sociale și pe cel al psihologicului.

Copleșit de forța dar și de măreția naturii, omul nu poate decât să admire, pentru că minții îi apare, „odată cu ideea infinitului, sentimentul de nobil orgoliu al omului care îl gândește și se ridică astfel deasupra lui". (T. Vianu, *Estetica*)

Sublimul natural poate fi regăsit în pasajele descriptive ale operei lui C. Hogaș sau M. Sadoveanu.

Frumusețea morală poate atinge sublimul, constituind un ideal de demnitate și perfecțiune umană. Un personaj construit pe această categorie a fost creat de Dostoievski în romanul *Idiotul*. Dostoievski înscrie personajul său într-o tipologie a personajelor sublime pe care le definea astfel:

Pe lume nu există decât un singur chip cu adevărat sublim, Hristos... Voi aminti că dintre chipurile sublime ale literaturii

creştine cel mai apropiat de desăvârşire este al lui Don Quijote. Dar acesta este sublim numai pentru că, în acelaşi timp, este şi ridicol.

Packwick al lui Dickens (o idee infinit mai slabă decât Don Quijote, totuşi imensă) este şi el ridicol, tocmai prin asta fiind cuceritor... Jean Valjean este şi el o tentativă puternică, dar trezeşte simpatia datorită teribilei sale nefericiri şi prin faptul că societatea este nedreaptă cu el... La mine nu "există" nimic, nimic asemănător (...).

Expresia sublimului în iubire a fost reprezentată prin poezia lui M. Eminescu. Sadoveanu realizează un tablou sublim, cu note de apoteoză, în imaginea celor ce au căzut eroic pe câmpul de luptă pentru apărarea patriei, în finalul romanului *Fraţii Jderi*.

SUPRAPERSONAJ (*supra + personaj*) Este o realitate (un loc, un eveniment) cu funcţie simbolică într-o operă epică sau dramatică, ce poate deveni o metaforă definitorie, în relaţie directă cu personajele principale. Exemple: vărsătoarea, în romanul *Groapa* de Eugen Barbu, oraşul în opera lui M. Nedelciu, catedrala (V. Hugo) etc. (v. şi **personaj**).

SUPRAREALISM (< fr. *surréalisme*) Curent literar şi artistic, apărut în Franţa, în deceniile al treilea şi al patrulea ale secolului al XX-lea, dar răspândit în întreg spaţiul cultural european şi care încearcă să lărgească domeniul de inspiraţie poetică sondând *suprarealitatea*, prin care reprezentanţii săi înţelegeau lumea subconştientului şi a experienţelor onirice. Poezia este văzută ca un *dicteu automatic al gândirii* în contextul în care subordonează lipsa controlului raţiunii.

Curentul s-a consolidat pe **ideile din psihologia visului şi a subconştientului ale lui Freud şi Bergson.** În *Primul Manifest* al lui Andre Breton, visul era definit ca o parte esenţială a existenţei umane. *În vis* – afirmă Breton – *omul este satisfăcut din plin de tot ceea ce i se întâmplă. Atunci de ce n-ar fi posibilă, cândva, găsirea unui punct de întâlnire între aceste două stări, vis şi realitate, aparent contradictorii, punct în care ele să se rezolve, dând naştere unui **tip de realitate absolută, de suprarealitate** ?* Dar pentru a atinge această stare de graţie, Breton accentua necesitatea de a învăţa *să eliberăm forţele Eului nostru inconştient şi chiar pe cele ale Eului în stare de veghe*. Astfel, suprarealismul nu reprezenta doar un mijloc nou de expresie poetică, o nouă metafizică a poeziei, ci un mijloc de eliberare totală a spiritului. Însuşi Breton definea astfel noua mişcare literară: ***Suprarealism este automatism psihic pur prin mijlocirea căruia ne propunem să experimentăm, fie verbal, fie în scris ori în alte chipuri, funcţionarea reală a gândirii; este dictatul gândului cu absenţa oricărui control exercitat de raţiune, dincolo de orice preocupare estetică sau morală.***

În literatură, metoda constă într-o notare rapidă, fulgurantă a cuvintelor în ordinea dictată de subconştient, renunţându-se la orice formă de discursivitate. Alteori, este vizibilă preocuparea pentru redarea atmosferei onirice, subconştiente, caracteristică evidentă în următorul fragment poetic scris de Paul Eluard:

Bătaia pendulei ca o armă sfărâmată
Căminul tulburat unde leşină creasta
Unui copac luminat cel din urmă
Obişnuitul vas închis al dezastrelor
Al visurilor rele
Eu fac una cu ele

Din ruinele pendulei
Iese un animal abrupr deznădejdea călăreţului
În zori va dubla racul ţintuit
Pe uşa acestui refugiu. (Paul Eluard, *Fruntea acoperită*)

Reprezentanţi: Andre Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Ion Vinea, Gellu Naum.

SUSPANS (<fr., engl. *suspense*) Tehnică narativă care se realizează prin acumulări de fapte, prin răsturnări de situaţie şi implică o trăire a cititorului, ascultătorului sau spectatorului, care aşteaptă plin de emoţie o evoluţie sau o finalizare dramatică a

acțiunii. Suspansul se poate realiza prin *scene cu caracter anticipativ*, în literatura clasică și realistă, sau *fals anticipativ*, în creațiile moderne, iar potențarea acestuia are ca surse *plasarea acțiunii într-un conflict puternic, întreținerea unei atmosfere tensionate sau ambigue, a unor elemente premonitorii.*

Suspansul apare într-o multitudine de specii epice și dramatice: epopeea, tragedia, romanul de aventuri, romanul polițist, științifico-fantastic etc.

T

TABLETA (< fr. *tablette* < lat. *tabula*) Specie literară de graniță, consacrată de literatura jurnalistică, de dimensiuni reduse, în care autorul comentează un fapt divers sau își expune ideile despre un eveniment politic, cultural, social.

Reprezentant: Tudor Arghezi – *Icoane de lemn, Tablete din Țara de Kuty, Tablete de cronicar, Cu bastonul prin București.*

TABLOU (< fr. *tableau*) 1. Formă a descrierii în versuri sau în proză care înfățișează un aspect din natură sau o scenă din viața socială. (v. și DESCRIERE)

2. Diviziune a acțiunii dramatice sau subdiviziune a unui act, care marchează schimbarea decorului.

TAUTOLOGIE (<fr. *tautologie*, gr. *tautologia*, cf. gr. *tautos*, același, și *logos*, cuvânt) Construcție sintactică incorectă, specifică limbii vorbite, care constă în repetarea unei părți de propoziție sau a unei propoziți prin aceleași cuvinte, dar cu un sens nou și cu funcție sintactică diferită. Se deosebește de pleonasm, care implică adăugarea unui cuvânt inutil, și de repetiție, prin intonația specifică.

Tautologia are multiple valori stilistice, subliniind în context o calitate a unui termen, exclusivitatea acestuia, sau întărind un sens exprimat anterior.

Exemple:

Frate, frate, dar brânza-i pe bani. (*Folclor*)

Moșia, moșie, foncția, foncție, coana Zoițica coana Zoițica.
(I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*)

De glumeț, glumeț era Moș Nichifor.
(Ion Creangă, *Moș Nichifor Coțcariul*)

TEMĂ (< fr. *theme* < lat. *thema* < gr. *thema*) Reprezintă un aspect general al realității, surprins artistic în opera literară. În literatura universală distingem teme de largă circulație, cum ar fi: iubirea, natura, destinul, moartea, patriotismul, geniul, războiul, calea spre ideal, cosmogonia (nașterea universului), corespunzând problemelor fundamentale ale omului. Aceeași temă poate fi surprinsă diferit de la un scriitor la altul, de la o epocă la alta, de la un curent literar la altul.

Urmărind literatura ca evoluție, remarcăm predilecția fiecărui curent pentru anumite teme. În Antichitate, o temă dominantă poate fi considerată cea a destinului, filonul tragic fiind mult accentuat în operele unor scriitori precum Eschil, Sofocle sau Euripide. Omul ideal, plasat în centrul universului și surprins în complexitatea existenței sale fizice și spirituale, este una din temele fundamentale ale Renașterii. Clasicismul francez cultivă îndeosebi tema luptei dintre datorie și pasiune, rațiune și sentiment, opțiunea finală fiind rațiunea sau datoria, ceea ce dă măreție personajului (P. Corneille, J. Racine). Romanticii, adepți ai eroului excepțional care acționează în împrejurări excepționale, abordează adesea tema geniului (G. Byron, M. Lermontov, M. Eminescu), în timp ce pentru realism caracteristică devine tema dezumanizării prin arivism sau avariție (H. de Balzac, Stendhal, E. Zola, I. Slavici, I. L. Caragiale, B. Șt. Delavrancea). Tema cosmogoniei poate fi urmărită pe parcursul întregii literaturi: asiro-babiloniană (*Epopeea creației lumii*), greacă (Hesiod, *Teogonia*), indiană (*Imnul Creațiunii* din *Rig-Veda*), latină (Lucretius, *Despre natura lucrurilor*, Ovidius, *Metamorfozele*), apoi este reluată în romantism (V. Hugo, M. Eminescu) etc.

TEORIA LITERATURII (< fr. *theorie litteraire*) Parte a științei literaturii care se orientează către studiul trăsăturilor generale ale creației literare (definirea genurilor, a speciilor, a metodelor artistice, particularități de stil, noțiuni de versificație) și care poate servi ca fundament istoriei și criticii literare.

TRADIȚIONALISM (deriv. de la *tradiție* < fr. *tradition*) Totalitatea tendințelor literare interbelice conservatoare, inițiate să apere românismul, viața autohtonă, specificul național, coagulate în jurul revistei *Gândirea* (Cluj, 1921-1922; București, 1922-1944, sub conducerea lui N. Crainic).

Mișcarea perpetuează tematica "de specific național" – istoria, natura, folclorul – dar cu extensie spre viața spirituală, exploatând o problematică specifică, mitico-magică și religioasă, de factură neoromantică, adecvată surprinderii ethosului național. Depășind cadrele gândirismului, literatura tradiționalistă se constituie într-un act de spiritualizare a existenței, de valorificare a mitologiei autohtone, a ritualurilor ancestrale, de elogiere a vitalismului universal, concomitent cu ancorarea într-o tematică, formulă artistică, tipologie constituite de-a lungul timpului și considerate ca având un grad înalt de specificitate. Reprezentanți (deși noțiunea de tradiționalism este relativă iar asocierea unor nume consacrate poate părea surprinzătoare): Lucian Blaga, Adrian Maniu, Ion Pillat, Aron Cotruș, Vasile Voiculescu, Mihail Sadoveanu ș. a.

Criticul N. Manolescu explică esența tradiționalismului într-o formulă care merită consemnată:

„*Tradiționalismul nu e convertirea sămănătorismului: tradiționalismul e un stil, e o formulă inventată de poeții moderni, ieșiți adesea din școala simbolismului. El reprezintă, înlăuntrul poeziei moderne, una din tendințele acesteia, tendința de autoconservare ce se opune evoluției prea rapide, în alte direcții, a poeziei moderne (...) Tradiționalismul este mai degrabă un program decât o sensibilitate reală: sensibilitatea este una singură, poezia însăși nu este altfel decât modernă; unii poeți însă, cu bună știință, se opun schimbării, cultivând o atitudine ostilă față de nou, redescoperind tradiția (...) Viața satului, folclorul, obiceiurile, tradițiile, vechea artă populară, credințele religioase și ceremonialurile – toate sunt tratate ca izvoare posibile, ca teme, din ele tradiționaliștii făcându-și imaginile, adică universul.*"

(N. Manolescu, *Poezia între cele două războaie mondiale – vârsta modernă a lirismului*)

TRAGIC Tragicul este o categorie estetică care presupune un conflict puternic între o personalitate de excepție care luptă eroic și forțe contrarii care o covârșesc, rezultatul fiind înfrângerea personajului.

În artele plastice, tragicul este reprezentat prin creații precum grupul statuar *Laocoon*, în muzică prin *Recviemul* lui Mozart sau *Simfonia a V-a* a lui Beethoven.

Tragicul reprezintă o categorie constantă în literatură.

În antichitate, tragicul derivă dintr-un conflict foarte puternic între erou și destin. În viziunea anticilor, destinul reprezenta o putere implacabilă, care îi domina și pe zei. Cunoscându-și destinul prin previziunile oralcolului, eroul are impresia că poate evita destinul și luptă pentru aceasta, dar sfârșește prin a fi înfrânt (Sofocle, *Oedip*).

Reflectând concepția dominantă a epocii, clasicii reprezentau tragicul prin conflictul dintre datorie și pasiune, rațiune și sentiment (tragediile lui Corneille și Racine).

Literatura modernă investighează noi surse ale tragicului, cum ar fi lupta dintre instinct și aspirația spre puritate (dramaturgia lui O'Neill).

Eroul tragic este un personaj de excepție, el păstrându-și măreția chiar și în clipa înfrângerii. El se caracterizează prin unitate și consecvență, de aceea evoluția sa este previzibilă.

Tragicul este definit de Gabriel Liiceanu prin „întâlnirea unei ființe conștiente finite cu propria sa finitudine percepută ca limită" (*Tragicul*). El așază deci la baza conceptului limita. Eroul tragic ar presupune o însumare de virtuți umane pentru că „tragici sunt doar cei excelenți, pentru că numai ei ajung până la limita proprie

tragicului, numai ei sunt exemplari pentru năzuința și căderea noastră comună".

Eroul poate să se situeze în una din categoriile următoare:

a) **pacient tragic** (inițiatorul coliziunii cu limita, cel care suportă efectele propriei acțiuni);

b) **agentul tragic** (personificarea limitei provocate și înfruntate de pacientul tragic).

Liiceanu delimitează însă și câteva modalități de anulare a tragicului. În concepția sa, gradul zero al situației ar conta în *ignorarea limitei* (prin ignorarea conștiinței acesteia). O posibilitate de relativizare a limitei absolute – moartea – ar fi postularea lui „dincolo", a unui principiu conștient nemuritor, sau prin lărgirea sistemului de referință. Alte modalități de anulare ar fi *obediența la limită (resemnarea)* sau *anularea prin vină (limită meritată)*.

Tragicul devine substanță a unor specii dramatice cum ar fi tragedia, dar poate fi întâlnit și în drame sau opere epice precum romanul sau nuvela (*Moromeții*, M. Preda, *Moara cu noroc*, I. Slavici.

TRAGEDIE (< fr. *tragedie*, cf. gr. *tragos*, țap, și ode, *cântec*) Specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, cu personaje puternice, aflate în luptă cu destinul potrivnic, cu ordinea lumii sau cu sinele, acest conflict soluționându-se tragic (v. termenul). Apare în Grecia antică: Eschil, Sofocle, Euripide, revigorată ulterior de P. Corneille, J. Racine (Franța) și W. Shakespeare (Anglia).

Trăsături:

- conținutul acțiunii îl constituie ceea ce este esențial întru definirea vieții umane: iubirea familială, viața statului, patriotismul, voința domnitorilor, sentimentul sacrului, iar "forțele care se înfruntă sunt deopotrivă de legitime" (A. Camus);
- caracterele tragice sunt întru totul ceea ce vor și trebuie să fie, simplele însușiri dispar, eroii fiind plasați în zona excepționalului, a sublimului, iar substanța lor spirituală fiind etica, în virtutea căreia acționează;

- stilul înalt, patetic;

Reprezentanți: Eschil (*Orestia*), Sofocle (*Antigona*), Euripide (*Andromaca*), W. Shakespeare (*Hamlet*, *Regele Lear*, *Macbeth*), P. Corneille (*Cidul*), J. Racine (*Andromaca*, *Fedra*) etc.

Spre deosebire de tragedia antică, tragedia modernă admite subiectivitatea, conflictele nu mai sunt generate de conștiință ci de suflet, fiind admise sentimente umane care să dicteze acțiunea; caracterele sunt mai adâncite, mai complexe iar deznodământul tragic nu mai este dictat de legea etică, de o conștiință supra-umană, ci fie că stă în caracterul personajului (*Hamlet*) fie că este consecința unui accident (*Romeo și Julieta*).

TRAGICOMEDIE (< fr. *tragi-comedie* < lat. *tragicomedia*) Specie a genului dramatic, cu o intrigă adesea complicată, generând o acțiune în cuprinsul căreia comicul se îmbină cu tragicul dar care are un final fericit. A fost cultivată în Franța și Anglia, în perioada postclasicistă și s-a bucurat de succes mai bine de un veac.

Reprezentanți semnificativi: William Shakespeare (*A douăsprezecea noapte*, *Troilul și Cresida*, *Măsură pentru măsură*, *Totul e bine când se sfârșește cu bine*), Moliere (*Îndrăgostiții magnifici*).

TIP (< fr. *type* < lat. *typus*, gr. *typos*, model) Personajul care întrunește în modul cel mai expresiv trăsăturile, caracterele esențiale ale indivizilor din categoria pe care o reprezintă (v. și **personaj**).

TROP (< gr. *tropos*, întorsătură) Orice figură de stil care constă în folosirea cuvintelor cu alt sens decât cel comun, o modificare la nivelul relației dintre semnificant și semnificat. După Boris Tomașevski, sunt "procedee de modificare a sensului cuvântului cu rolul de a trezi o atitudine emoțională în raport cu tema, de a sugera niște sentimente": metaforă, metonimie, alegorie ș. a. m. d.

U

UMANISM - curent cultural care s-a dezvoltat în istoria culturii universale între secolele XIV-XVI, având ca nucleu de iradiere Italia, de unde s-a extins rapid în toată Europa. În Italia este cunoscut sub numele de **umanism renascentist** și acoperă perioada dintre Trecento (după 1300)și Cinquento (după 1500). Pentru alte țări europene (Franța, Țările de Jos, Spania, Germania), umanismul se extinde în secolele al XV-lea, al XVI-lea și chiar primele decenii ale secolului următor. Întrucât această orientare implică și probleme de antropologie culturală, având la bază deplasarea rațională a centrului vieții afective și spirituale de la dogmă spre om, se poate afirma că, în linii mari, umanismul renascentist a fost o mișcare culturală de frondă, prin care se încerca reevaluarea ființei umane, care redevine măsura tuturor lucrurilor, teocentrismul intrând în contradicție cu antropocentrismul. Omul tinde să se identifice cu modelul propriei perfecțiuni prin "automodelare și autocunoaștere, ca premise ale autorealizării" (E. Cassirer)

Termenul s-a născut în antichitate, apărând pentru prima dată la Cicero (***humanitas***), dar circulă sporadic. Abia în Renaștere primește semnificația de ideal al perfecțiunii umane, propunându-și, după cum nota Heidegger, "să readucă omul în esența lui". "Ce altceva înseamnă asta, decât că omul (*homo*) devine uman (*humanus*)? Humanitas rămâne astfel năzuința unei atari gândiri." Definirea delimitărilor conceptuale și terminologice îi aparține gânditorului și eseistului francez Montaigne care, în secolul al XVI-lea, va da noțiunii înțelesul propriu Renașterii, distingând polarizarea științe profane-teologic.

Doctrinar, umanismul își propune să readucă omul la esența lui, într-un moment în care acesta era pândit de pericolul de a fi îngrădit. Pico della Mirandola, în *Introducerea* celor 900 de teze, fixa locul omului în univers: *Te-am așezat în mijlocul lumii ca să cuprinzi mai ușor cu ochii tot ce se află în ea.* Laicizarea gândirii - o altă coordonată - are ca efect reorientarea spiritului către formele artei și ale științei, în timp ce creația culturală este reevaluată prin

raportarea la Antichitate. Francesco Petrarca este cel dintâi care se întoarce, programatic, spre studiul "umanităților" latine, cărora le subordona toate valorile spiritului, fiind urmat de Calluccio Salutati și L. Bruni, a căror convingere era că toată știința vine din Grecia antică. Treptat, convingerea se generalizează, iar cultura elină este la fel de cultivată ca și cea latină. Odată cu pătrunderea gândirii grecești în orizontul umanismului latin, precumpănitor filologic și istoric, elementul estetic de ***Kalokagathia*** avea să capete o nouă strălucire, iar Frumosul avea să prevaleze, în scara de valori a umaniștilor, asupra Binelui. A fi umanist, în acea perioadă, însemna a fi erudit, încât majoritatea învățaților foloseau în scrierile lor limba latină. Totuși, aceasta era concurată de limbile naționale în care au fost scrise Cronicile Florenței și operele lui Petrarca, Dante Alighieri, Cervantes, Rabelais, Shakespeare.

O altă trăsătură majoră ar fi faptul că, pentru cunoașterea deplină a omului și a acțiunilor sale, istoria devine o autoritate. Teoria aristotelică privind funcția modelatoare a istoriei, respectând adevărul, capătă noi dimensionări, iar Florența excelează în acest domeniu: Dino Compagni, Machiavelli, Guicciardini. Tot prin cultul istoriei se explică și moda cronicilor de curte și independente, modă care se extinde în istoriografia din estul Europei. Alături de cronica domnească poate fi amintită, ca model predilect de scriere, și cartea de morală princiară: Machiavelli (*Principele*), A. de Guevara (*Ceasornicul principilor*), Baldesare Castiglione (*Curteanul*) sau, în Țările Române *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, scrise în limba slavonă.

Reprezentanți: Dante Alighieri (*Divina Comedie*), Francesco Petrarca, Boccaccio (*Decameronul*), Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarotti, Lorenţo de Medici, Pico della Mirandola – în Italia; Rabelais (*Gargantua și Pantagruel*), Clement Marot, Montaigne (*Eseuri*) – Franța; Thomas Morus (*Utopia*) – Anglia; Erasmus din Rotterdam – Țările de Jos; Melanchton – Germania; Bonfini – Ungaria; Jan Kochanowski – Polonia etc.

În spațiul cultural românesc, umanismul este nesincron celui european, deși tentative de această factură sunt semnalate din

secolele XVI-XVII. Astfel, prin cartea de modelare princiară *Învățăturile lui Neagoe...* se exprimă un arhetip cu înclinație de *homo religiosus*, iar receptarea umanismului latin în Transilvania este ilustrată prin personalitatea lui Nicolaus Olahus (1493-1568), care a purtat o relevantă corespondență cu umaniști europeni, printre care și Erasmus din Rotterdam (căruia îi dedică o elegie) și este autorul unor opere scrise în limba latină: *Hungaria, Atila, Chronicon*. De menționat că, după italienii Bracciolini și Piccolomini, el este primul erudit care susține teza latinității românilor.

Totodată, se poate vorbi în Țările Române de un umanism al voievozilor. Astfel, Iacob Eraclid Despotul realizează un îndrăzneț proiect umanist în Moldova secolului al XVI-lea, prin înființarea a două instituții importante de cultură: școala și biblioteca de la Cotnari, organizate după modelul occidental. Tot ca o tentativă umanistă trebuie consemnată și activitatea culturală a lui Petru Cercel care, în scurta sa domnie (1583-1585) a adus la curte învățați italieni și francezi, a întreținut o vastă corespondență cu personalități umaniste și dorea punerea în aplicare a unor proiecte culturale.

Un spirit umanist este în mod evident Nicolae Milescu. Poliglot, diplomat, teolog, istoric, memorialist și geograf, are meritul de a fi a orul unui text de mentalitate renascentistă – *Jurnalul unei călători. în China* și al unor numeroase traduceri. Umanismul românesc este reprezentat și prin cronicile voievodale (sec. XV-XVII), respectiv cronicile închinate lui Ștefan cel Mare, Vlad Țepeș și Mihai Viteazul, specia fiind însă definitiv fixată de autorii moldoveni: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce (v. și CRONICĂ) și de Constantin Cantacuzino Stolnicul, în Muntenia, care s-a impus ca întemeietor al istoriografiei științifice românești prin opera *Istoria Țării Românești întru care să cuprinde numele ei cel dintâi și cine au fost lăcuitorii ei atunci și apoi cine o au mai descălecat și o au stăpânit până și în vremurile de acum cum s-au tras și stă.*

Personalitatea reprezentativă a umanismului române c rămâne Dimitrie Cantemir, pe care George Călinescu îl compara cu Lorenzo de Medici, autorul unei opere substanțiale, cu caracter

enciclopedic, redactate în latină, greacă sau română: lucrări istorice: *Creșterea și descreșterea Imperiului otoman, Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor, Viața lui Constantin Cantemir*; lucrări monografice: *Descrierea Moldovei, Sistema religiei mahomedane*; opere filosofice: *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul; Imaginea științei sacre...*, *Logica*; literatură: *Istoria ieroglifică*, primul roman alegoric românesc, expresie a barocului literar.

În totalitatea sa, umanismul românesc se caracterizează prin: asumarea conștiinței de neam a românilor, într-un context patriotic și chiar militant (este susținută teza etnogenezei, scrisul este un act compensator și mobilizator etc.), caracterul filosofic (meditații și concluzii asupra istoriei și a omului), spiritul științific (în istoriografie), descoperirea folclorului și a specificului național.

URÂTUL Este o categorie estetică total opusă frumosului. Dacă frumosul însemna echilibru, urâtul se poate defini ca dezechilibru. Notele sale caracteristice sunt: lipsa de unitate în varietate prin dominarea varietății și a particularului, exagerare tinzând spre caricatură, diformitatea, dezacord dintre formă și conținut. Dacă receptarea frumosului determină plăcere, receptarea urâtului determină neplăcere.

Urâtul este surprins în operele literare din diferite perioade mai ales ca element de contrast și deci pentru a evidenția frumosul. În *Iliada* de exemplu, Tersit care, pe lângă defecte trupești asociază și defecte morale cum ar fi lașitatea, reliefează desăvârșirea celorlalți eroi.

Scriitorii romantici, prin V. Hugo, vor reabilita urâtul, polemizând astfel cu clasicii. Dacă în viziunea celor din urmă un defect fizic era asociat cu unul moral, romanticii preferă antiteza dintre aparența fizică dezagreabilă și calități sufletești înalte (cocoșatul Quasimodo din romanul *Notre Dame de Paris* de V. Hugo).

Realiștii și naturaliștii caută intenționat aspectele respingătoare ale existenței, mai ales pentru caracterul lor veridic. Un

exemplu de portret naturalist conceput prin categoria urâtului este cel al lui *Zobie* din nuvela cu acelaşi nume al lui Barbu Delavrancea:

„*Capul lui mare ca o baniţă să reazămă p-un gât înfundat în umeri. Picioarele şi mâinile-i cată anapoda. Faţa, lată şi scofâlcită la fitece pas se strâmbă. Iar guşele, înflorite ca la un curcan, şi le aruncă pe spete, şi le mişcă moale şi gras în mersul lui şontâcăit pe piciorul drept.*"

Estetica urâtului va fi admirabil reprezentată în poezie de Ch. Baudelaire. Poezia *Un hoit* este reprezentativă din acest punct de vedere:

Din putrezitul pântec pe care muşte grase
Zburau greoi cu zumzete-ascuţite
Curgeau oştiri de larve ca nişte bale groase
De-a lungu-acestor zdrenţe-nsufleţite.

În literatura română, estetica urâtului are o oarecare tradiţie, fiind cultivată în operele lirice ale lui Bolintineanu (*Mihnea şi Baba*), Al. Macedonski (*Noaptea de noiembrie*), Arghezi (*Flori de mucigai*) şi în proză de A. E. Baconski (*Biserica Neagră*), T. Arghezi (*Cimitirul Buna-Vestire*), E. Barbu (*Groapa*).

V

VERIDIC (fr. *veridique* < lat. *veridicus*, adevărat, real) Aplicat în domeniul artei, *veridicul* înseamnă reflectarea artistică, în conformitate cu adevărul vieţii, cu realitatea. Însuşirea de a fi veridic, de a înfăţişa în spiritul adevărului, este numită *veridicitate*.

Arta realistă cu preponderenţă pune în valoare acest concept, prin care opera artistică îşi îndeplineşte funcţia de cunoaştere şi reflectare a vieţii, căpătând astfel valoarea de document istoric al unei epoci. George Călinescu sublinia această înclinaţie a realismului considerând că "*Realismul [...] ar fi metoda care pune arta în concordanţă cu realul*".

VEROSIMIL (< it. *verosimile* < lat. *verosimilis*, asemănător adevărului) Conceptul denumeşte capacitatea operei de artă de a se apropia de realitatea vieţii umane şi de a conferi transfigurării acesteia în imagini atributele de aparenţă, adevăr, credibilitate.

Termenul apare încă din *Poetica* lui Aristotel, fiind definit în strânsă legătură cu *mimesis* (v. termenul). În perspectiva filosofului şi esteticianului grec, obiectul activităţii mimetice nu este realitatea nemijlocită, fenomenală, ci realitatea esenţială, o realitate posibilă, "*în marginile verosimilului şi ale necesarului*". Mai mult decât atât, "*în zugrăvirea caracterelor, ca şi în înlănţuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul sau necesarul: aşa fel ca spusele sau faptele unui personaj dat să fie determinate de verosimilitate sau de nevoie şi iarăşi o faptă să urmeze după alta după criteriul verosimilului sau al necesarului*". Este evident faptul că Aristotel raportează termenii *verosimil* şi *necesar* nu atât la caracterul posibil în planul realităţii fenomenale, cît mai ales la scopul şi logica internă a creaţiei.

Conceptul apare şi în clasicism, verosimilul devenind o regulă legată de problema imitaţiei realităţii exterioare, de credibilitatea imaginilor înfăţişate de literatură în raport cu natura umană. Prin verosimil, clasicii înţelegeau *trăsăturile general acceptabile, tipice ale unor personaje sau întâmplări.*

În viziunea teoriei literare moderne (în romantism, realism, simbolism şi literatura contemporană), verosimilul este înţeles ca element structural al procesului de creaţie, avându-şi geneza în relaţia subiect – obiect şi fiind receptat ca atribut al transfigurării literar–artistice.

VERS (< fr. *vers*) Un rând dintr-o poezie:

V_1: *O doină plânge sus, pe culme,*
V_2: *Din fluier unde limpezi cad*
V_3: *Şi legănate lin s-afundă*
V_4: *În pacea codrilor de brad...* (O. Goga, *Doina*)

În afara acestui tip de vers clasic, tradițional, organizat în conformitate cu regulile prozodice (măsura de 8-9 silabe, rima încrucișată, ritm iambic), în poezia modernă se pot distinge și alte tipuri:

• **versul alb** (lipsit de rimă):

Sfărâmături de urne – oriunde –
Lespezi de marmoră mari
Sub care zac atâți legionari,
Iată Hinovul: în el s-ascunde
Potopul de seculi ce-a curs. (Al. Macedonski, *Hinov*)

• **versul liber** (lipsit de rimă, scris în metru diferit în cadrul aceleiași poezii, frecvent lipsit de ritm)

Noi n-o să mai ținem unul la altul.
N-o să ne mai facă plăcere să ne vedem fețele, râsetul.
Noi n-o să ne căsătorim,
n-o să avem copii
și n-o să îmbătrânim împreună.
(M. Cărtărescu, *Toamnă cu lună în anii '60*)

Poetica antichității greco-latine a consacrat și câteva tipuri aparte de vers, îndelung elaborate: **hexametrul** (versul alcătuit din șase unități metrice, dactili sau spondei: *Cântă zeiță mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul...* - *Iliada*), **endecasilabul** (vers alcătuit din 11 silabe cu ritm iambic: *Ea-i diadema cea mai luminoasă / Ce neamul tău pe frunte va s-o pună* – M. Codreanu), **alexandrinul** (vers de 12 silabe, cu rimă masculină sau de 13, cu rimă feminină, conservat în lirica românească sub forma versului iambic de 13-14 silabe: *Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă* – M. Eminescu), **versul safic** (vers endecasilabic, alcătuit din cinci picioare metrice, un troheu, un spondeu, un dactil doi trohei, atribuit poetei antice Sappho și cultivat, la noi, de Mihai Eminescu: *Nu credeam să-nvăț a muri vreodată; / Pururi tânăr înfășurat în manta-mi, / Ochii mei nălțam visători la steaua / Singurătății.* -. *Odă (în metru antic)*), **saturninul**, întâlnit în versurile cântate de soldații romani în triumfuri etc.

VIZIUNEA NARATIVĂ (< fr. *vision*) Modalitatea de construire a textului literar prin care autorul realizează și propune, prin intermediul naratorului, o anumită perspectivă asupra povestirii. Naratologia modernă avansează și termenul de **FOCALIZARE**, care presupune o selecție a informației narative în raport cu "omnisciența" autorului.

Astfel, se pot elimita mai multe tipuri de bază:

1) narația nefocalizată (***focalizare zero***), în care naratorul spune mai mult decât știe oricare dintre personaje (omnisciență);

2) narația cu ***focalizare internă*** (narația cu "punct de vedere"), în care naratorul spune doar ceea ce știe un personaj; se recurge la persoana I și poate fi fixă (redusă la optica unui singur personaj) sau variabilă (mai multe personaje), precum în romanul *Patul lui Procust* de Camil Petrescu);

3) ***focalizarea externă*** în care naratorul spune mai puțin decât știe personajul, viziunea fiind impersonală, obiectivă, neutră, realizându-se prin persoana a treia.

VODEVIL (< fr. *vaudeville*) Termenul este pus în legătură cu Olivier Bosselin, poet francez din secolul al XV-lea, ale cărui cântece satirice au fost publicate în 1610, sub numele *Vaux-de-Vire*. Asemenea cântece au fost cultivate până în secolul al XVIII-lea, după care au fost introduse în reprezentațiile teatrale numite mai întâi *comedii cu vodeviluri*, ulterior *vodeviluri*, denumire utilizată pentru *comedii ușoare, cu o intrigă abilă, în interiorul cărora sunt intercalate cuplete muzicale satirice*.

La noi, specia a fost ilustrată de Vasile Alecsandri (*Cinel-Cinel, Rămășagul, Nunta Țărănească, Piatra din casă*), C. Caragiale (*O soare la mahala*).

Z

ZICĂTOARE (< *a zice* < lat. *dico-dicere*) Formulă paremiologică, exprimând o constatare de ordin general, moral sau filosofic. Se aseamănă cu proverbele la nivelul plasticităţii exprimării şi al formei frecvent ritmate, deosebindu-se însă prin faptul că sunt mai schematice.

De obicei, zicătoarea nu se foloseşte independent în comunicare, ci este inclusă în enunţuri, sporindu-le expresivitatea stilistică:

*Era **ca picat din ceruri**...*
*O **cauţi cu lumânarea**...*
*... ne ducem surghiun, **dracului pomană**...*
*Tot umblând noi din şcoală-n şcoală, mai mult, ia, aşa, **de frunza frăsinelului**...*
*Ia tăceţi, bre, răspunse Zaharia; **banu-i ochiul dracului**, s-a mântuit vorba!*

(Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*)

Indice alfabetic

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. *Antologie de literatură universală*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970.
2. Arghezi, Tudor, *Versuri*, vol. I-II, București, Editura Cartea Românească, 1985.
3. Bacovia, G., *Poezii*, București, Editura Minerva, 1980.
4. Bahtin, M., *Probleme de literatură și estetică*, București, Editura Univers, 1982.
5. Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, București, Editura Minerva, 1976.
6. Barbu, Eugen, *Groapa*, București, Editura Gramar, 1995.
7. Barbu, I., *Poezii. Proză. Publicistică*, București, Editura Minerva, 1987.
8. Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, București, Editura Univers, 1987.
9. Blaga, Lucian, *Opere*, vol. I, București, Editura Minerva, 1982.
10. Booth, C. Wayne, *Retorica romanului*, București, Editura Univers, 1976.
11. Caillois, Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris, Flammarion, 1965.
12. Caragiale, I. L., *Teatru*, București, 1960.
13. Călinescu, George, *Universul poeziei*, București, Editura Minerva, 1971.
14. Constantinescu-Dobridor, Gh., *Mic dicționar de terminologie lingvistică*, București, Editura Albatros, 1980.
15. Coșbuc, G., *Poezii*, București, Editura Albatros, 1987.
16. Coteanu, Ion, *Gramatică, stilistică, compoziție*, București, Editura Științifică, 1990.

17. Creangă, Ion, *Poveşti. Povestiri. Amintiri*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.
18. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Editura Univers, 1977.
19. Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Bucureşti, Editura Univers, 1991.
20. Eliade, Mircea, *Memorii*, vol. I-II, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991.
21. Eminescu, Mihai, *Opere alese*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Minerva, 1973.
22. Fierăscu, C., Ghiţă, Gh., *Mic dicţionar îndrumător în terminologia literară*, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1979.
23. Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Bucureşti, Editura Univers, 1998.
24. Funeriu, I., *Versificaţia românească*, Timişoara, Editura Facla, 1980.
25. Genette, Gerard, *Figuri*, Bucureşti, Editura Univers, 1979.
26. Goga, Octavian, *Poezii*, Bucureşti, Editura Albatros, 1980.
27. Iosifescu, Silvian, *Teoria literaturii*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1965.
28. Jakobson, Roman, *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964.
29. *Lecturi literare. Antologie de ghiozdan după noua programă şcolară*, clasa a VIII-a, Iaşi, Editura Porţile Orientului, 2000.
30. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1989.
31. Lukacs, G., *Specificul literaturii şi al esteticului*, Bucureşti, Editura Univers, 1969.
32. Macedonski, Alexandru, *Poezii*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1972.
33. Manolescu, Nicolae, *Poezia română modernă de la G. Bacovia la E. Botta*, antologie, Bucureşti, Editura Allfa Paideea, 1996.
34. Marcu, Florin, *Mic dicţionar de neologisme*, Bucureşti, Editura Albatros, 1986.

35. Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.
36. Nordeianu, Mihai, *Versificaţia românească*, Iaşi, Editura Junimea, 1974.
37. Parpală-Afana, Emilia, *Introducere în stilistică*, Piteşti, Editura Paralela 45, 1998.
38. Perez, Hertha, *Ipostaze ale personajului în roman*, Iaşi, Editura Junimea, 1979.
39. Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc*, Bucureşti, Editura pentru Literatura, 1969.
40. Popa, M., *Realismul*, vol. I-III, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969.
41. Poulet, Georges, *Metamorfozele cercului*, Bucureşti, Editura Univers, 1987.
42. Preda, Marin, *Moromeţii*, vol. I-II, Bucureşti, Editura Gramar, 1997.
43. Riffaterre, M., *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
44. Slavici, Ioan, *Nuvele*, vol. I-II, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.
45. Stănescu, Nichita, *Ordinea cuvintelor*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.
46. Şcoala formală rusă, *Ce este literatura ?*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
47. Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970.
48. Todorov, Tzvetan, *Poetică şi stilistică*, Bucureşti, Editura Univers, 1973.
49. Tomaşevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Bucureşti, Editura Univers, 1973.
50. Vianu, Tudor, *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1939.
51. Vianu, Tudor, *Jurnal*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1961.